PENDULUL LUI FOUCAULT: O LECTURĂ DESCHISĂ...

In memoriam Umberto Eco (1932–2016)

de CONSTANTIN I. CIOBANU

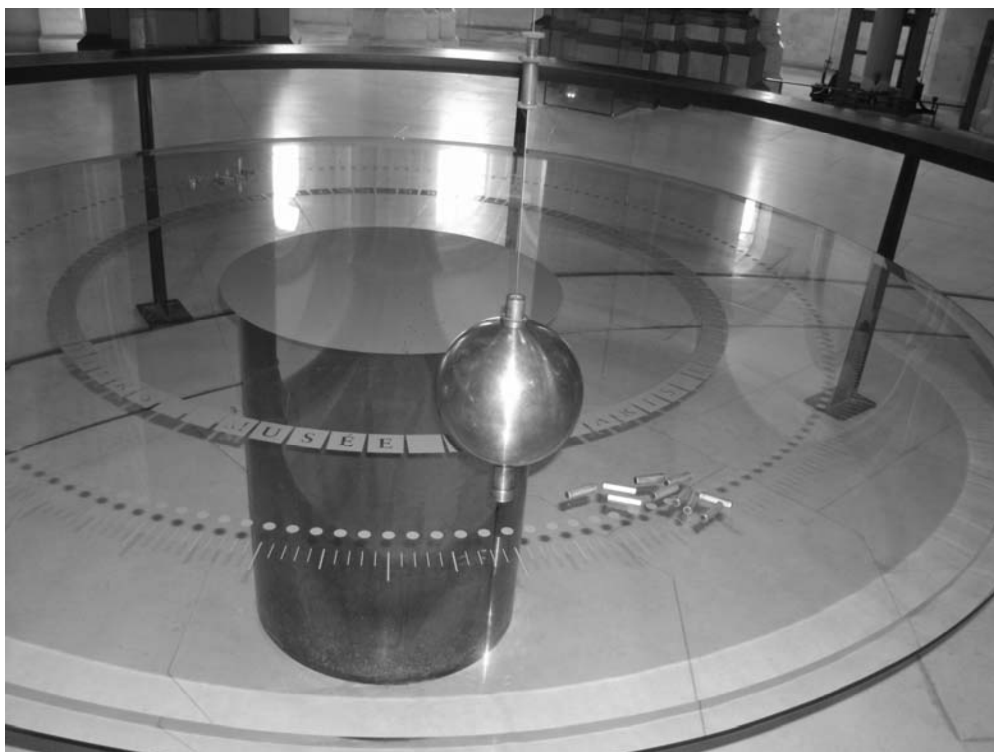


Fig. 1. Pendulul lui Foucault.

Anul 1988. La editura milaneză *Bompiani* vede lumina tiparului „golemicul” roman *Il pendolo di Foucault* al lui Umberto Eco, scriitor cunoscut deja în toată lumea datorită *Operei deschise* şi *Numelui trandafirului*.

Anul 1993. Undeva, pe teritoriul Franței, enigmaticul Max Vallentin ascunde – la o adâncime de circa 80–100 centimetri – copia de bronz a unei cucuvele, a cărei dezgropare i-ar oferi fericitului descoperitor posesia originalului de aur, bătut cu diamante, în valoare de aproximativ 1 milion de franci francezi (actualmente aproximativ 180 de mii de Euro).

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 6 (50), p. 111–131, Bucureşti, 2016

Ce poate fi comun între aceste două evenimente atât de incongruente? Ce poate apropia o capodoperă literară a postmodernismului european de un act de „performance" de factură anglo-americană, transplantat în sol francez şi însoţit de o adevărată explozie în mass-media şi pe *Internet*? Răspunsul este simplu: Măria Sa Enigma. Mai exact, acea stare a spiritului uman care-i dă târcoale în momentele cele mai nepotrivite, aţâţându-i dorinţa de dezvăluire a misterului. Al oricărui mister: fie el o conjuraţie imaginară a „diabolicilor", o „destăinuire ancestrală" a templierilor sau a rosacrucienilor – purtători ai secretelor Sionului – sau o arhibanală încercare de revitalizare a spiritului romanelor lui Robert Louis Stevenson cu „insule ale comorilor" şi cu „piraţi unijambişti", pripăşiţi, ce-i drept, pe terenurile solide, nonprivate, ale drumurilor de stat franceze (prezente, de altfel, mai mult în expresie cartografică datorată ghidurilor rutiere de tip „Michelin" decât în realitatea cotidiană). În ambele cazuri nu este vorba de „mesaje închise" ce alcătuiesc la etapa actuală sfera preocupărilor serviciilor secrete, a spionajului industrial sau a „spărgătorilor de coduri"[1]. Nici vorbă de acele înlănţuiri anoste de mii de cifre sau litere, cu redundanţă minimală, a căror semnificaţie poate fi dezvăluită doar prin accesarea parolei corecte, care, la rândul ei, nu este nimic altceva decât o înlănţuire de litere sau de cifre alese adesea absolut arbitrar. Nu este vorba aici nici de vreun „vaccin" contra vreunui virus scandalos de „gripare" a calculatoarelor moderne, de tipul omniprezentului virus „I love you" infiltrat pe Internet încă din anul 2000 şi care, după cum se ştie, a afectat chiar şi *e-mail*-urile Pentagonului, CIA-ului şi Parlamentului britanic.

Dezlegarea enigmelor lansate atât de către Max Vallentin[2], cât şi de către Umberto Eco, rezidă în selectarea şi conexiunea asociaţiilor obţinute ca rezultat al unei „lecturi deschise", al unei lecturi în care cititorul devine coautor al mesajului ce urmează a fi descifrat. Trecerea de la o noţiune la alta se face prin asociere, iar domeniul în care sunt generate asociaţiile nu este altul decât întregul spectru al culturii: literatura, primele tipărituri, tratatele ştiintifice, operele de artă, muzica, arhitectura, ştiinţele zise *hermetice* etc. Codurile, prezente atât în *Pendulul lui Foucault,* cât şi în cele 11 enigme (şi, implicit, în ipotetica „superenigmă") ale *Cucuvelei de aur* a lui Max Vallentin, sunt codurile culturii vest-europene. Pentru a garanta rezultatul, atât scriitorul şi eseistul Eco, cât şi „cioclul cu lopata" Vallentin, sunt nevoiţi să garanteze o „redundanţă" maximală a mesajului aflat la suprafaţă (şi nu în adâncimile insondabile ale nu se ştie căror sisteme criptografice sofisticate!). Dar anume în această aparentă „nedisimulare", în această situare a mesajului la suprafaţa *câmpului cultural*, apare dificultatea decriptării lui, – decriptare – a cărei esenţă rezidă în „selectarea corectă" a codului de lecturare. Or coduri de acest fel în cultura contemporană sunt o multitudine. Mai mult decât atât: toată cultura contemporană începe să semene cu un imens cod generator, la rându-i, de alte coduri. Ceea ce pentru un criptograf-computerist constituie dificultatea găsirii parolei sau cuvântului de acces pentru a intra în cutare sau cutare domeniu interzis al universului informaţional, pentru cititorii lui Umberto Eco, sau pentru „vânătorii" cucuvelei lui Max Vallentin, o constituie alegerea corectă a codului (sau, mai exact, a „punctului de vedere") în lecturarea mesajului cifrat.

Imposibilitatea utilizării unui anumit principiu matematic combinator de aflare a parolelor în cazul „cucuvelei" lui Max Vallentin ne este sugerată de nereuşita criptografilor profesionişti de la *Ministère de la Défense*, care, cu toate calculatoarele lor performante şi cu toţi galonaţii lor licenţiaţi, pe parcursul a peste 7 ani de zile, nu au reuşit nici măcar să se apropie de misterul păsării „blestemate". Aceeaşi imposibilitate şi ineficacitate a metodelor combinatorice ne este sugerată şi de către Umberto Eco în episodul romanului său, unde îl găsim pe eroul principal (Casaubon) scoţând la imprimantă toate combinaţiile posibile ale numelui lui Dumnezeu în ebraică (YHWH – Yahweh) pentru a descoperi codul-parolă de acces la *file*-urile prietenului său Belbo. Conform logicii naraţiunii, parola adevărată pentru citirea mesajului transmis de Belbo se dovedeşte a fi cu totul alta: simpla negaţie „Nu" (omonimă, de altfel, cu culegerea de eseuri de critică literară a lui Eugène Ionesco, publicată la Bucureşti în anul 1934!). Nu geniul criptografic, ci intuiţia, scepticismul, persiflarea, spiritul negativist şi cunoaşterea psihologiei lui Belbo sunt acele instrumente datorită cărora Casaubon reuşeşte să spargă codul inventat de prietenul său.

Însuşi Umberto Eco ne dezvăluie principiul de constituire a lanţurilor de asociaţii şi a legăturilor ce structurează textura *Pendulului.* Într-una din pagini citim: „*cârnaţi – porc –pensulă – manierism – Idee – Platon*"[3]. După o primă stare de hilaritate produsă de această hazlie înlănţuire de cuvinte, îţi dai seama că,

[1] Aşa-numiţii „hackeri" sau alte tipuri de persoane care încearcă să obţină, în mod ilicit, controlul asupra unui sistem de securitate, unui computer sau reţea, cu scopul de a avea acces la informaţii confidenţiale sau la avantaje materiale.

[2] Pseudonim al lui Régis Hauser – scriitor francez, dar şi profesionist în comunicare, consultanţă şi marketing, mort pe 23 aprilie 2009, care, din motive de securitate lesne de înţeles, nu dorea în timpul vieţii să-şi divulge identitatea de autor al faimoasei cărţi de enigme *La chouette d'or*.

[3] Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, vol. 1, Constanţa, Ed. Pontica, 1991, p. 258.

din punct de vedere logic, conexiunile sunt impecabile. Într-adevăr, majoritatea cârnaților se fac din carne de porc. Din păr de porc se produc pensule. Cu pensule pictează pictorii, inclusiv maeştrii *manierismului* italian. Tratatele de pictură din epoca manieristă erau deseori numite *Ideea* (exemple: *Ideea templului picturii* a lui Gian Paolo Lomazzo sau *Ideea pictorilor, sculptorilor şi arhitecților* a lui Federico Zuccaro[4]).

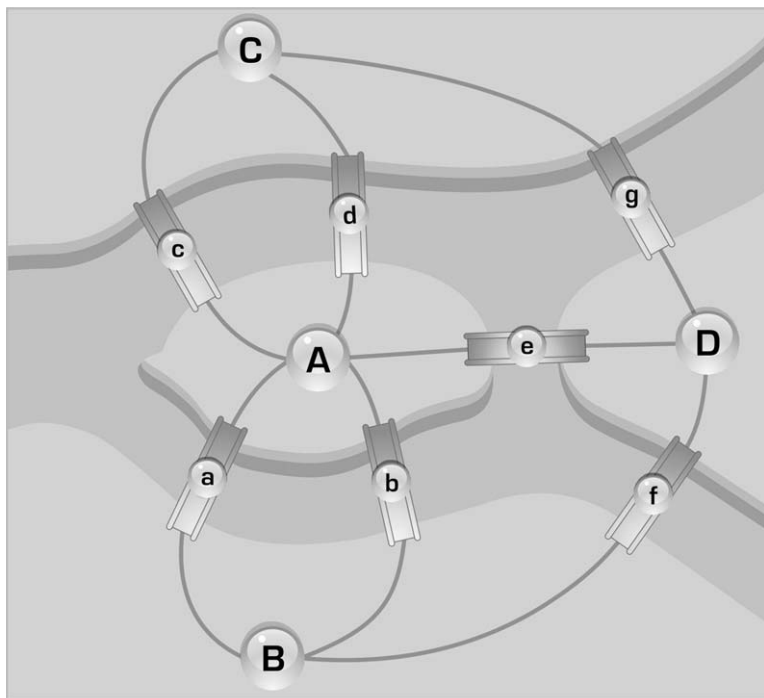


Fig. 2. Cele şapte poduri din Königsberg.

Noțiunea de *Idee* este o categorie fundamentală a filosofiei lui Platon. Pentru el tot Universul este mai întâi o „lume a ideilor" şi doar în calitate de „accidență" este acceptată lumea obiectelor sau a lucrurilor tangibile. La aceeaşi pagină a ediției româneşti a *Pendulului* găsim descrisă şi metoda de creație a lui Eco (cel puțin în ceea ce priveşte romanul nominalizat). Îmi permit să citez acest pasaj: „ ... acumulam experiențe, noțiuni, şi nu aruncam nimic. Fişam totul. Nu mă gândeam să țin fişele într-un computer (abia atunci intrau în comerț – este vorba de sfârşitul anilor '70), iar Belbo avea să fie un adevărat pionier. Lucram cu mijloace artizanale, dar îmi creasem un soi de memorie făcută din dreptunghiuri mici de carton moale, cu indicii încrucişați. Kant ... nebuloasă... Laplace, Kant, Königsberg... cele şapte poduri din Königsberg... teoremele topologiei... Conexiunile există oricând, numai să vrei să le găseşti"[5]. Într-adevăr, conexiunile există. Mai ales dacă este vorba de civilizația vest-europeană cu o cultură scrisă (prin urmare adaptată interpretărilor şi analizelor textologice) de peste două milenii. Exemplul *nebuloasă – Kant – Laplace – Königsberg – cele şapte poduri – teoremele topologiei* asemeni exemplului precedent *cârnați – porc – pensulă – manierism – idee – Platon* este tot atât de impecabil, deşi necesită o erudiție ştiințifică mai vastă a cititorului. Or dacă despre teoria formării planetelor sistemului solar dintr-o nebuloasă incandescentă, – teorie, lansată de către Immanuel Kant – s-a mai auzit, dacă putem afilia acestei teorii cosmologice celebra *Reprezentare a sistemului lumii* a marchizului de Laplace (care a răspuns la nedumerirea creaționistă a lui Napoleon prin ironica replică „*Dumnezeu? Sire, n-am avut nevoie de această ipoteză!*"[6]), dacă podurile din Königsberg sunt podurile oraşului lui Kant, atunci, în ceea ce priveşte *teoremele topologiei*, situația este familiară exclusiv

[4] Una din cele mai celebre cărți de teorie a artei scrisă în secolul al XX-lea este *Ideea*, datorată lui Erwin Panofsky. Această carte pare a fi cea mai substanțială contribuție la istoria conceptului (numit *Idee*) a vechii teorii a artei, într-o perioadă în care sfera esteticului nu era teoreticeşte separată de sfera eticului.

[5] Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, vol. 1, p. 258.

[6] Legenda franceză legată de această replică, devenită celebră (*Dieu ? Sire, je n'ai pas eu besoin de cette hypothèse*) include, totuşi, un anacronism. Or, în anul publicării şi prezentării cărții, Napoleon era încă prim-consul şi adresarea « *Sire…* » ar fi trezit un scandal monstru în rândul republicanilor francezi. În realitate cuvintele lui Laplace au fost următoarele : *Citoyen premier Consul, je n'ai pas eu besoin de cette hypothèse*. (rom. : *Cetățene Prim Consul, eu nu am avut nevoie de această ipoteză*).

matematicienilor şi-i lasă în derută pe reprezentanții științelor umaniste. De fapt, aici este vorba de *graficele unicursale*, examinate încă în secolul al XVIII-lea de matematicianul elvețian Leonard Euler. Esența problematicii graficelor unicursale poate fi exemplificată de amplasamentul celor 7 poduri peste râul Pregel din oraşul natal al lui Kant. Întrebarea constă în posibilitatea sau imposibilitatea de a traversa doar o singură dată fiecare din aceste poduri, trecându-le pe toate şapte. În cazul Königsbergului (actualul Kaliningrad), după cum ştim, răspunsul este negativ: construirea unui grafic unicursal este imposibilă. Această *problemă a podurilor* este una din primele probleme matematice, a cărei rezolvare nu depinde de măsură, de actul măsurării, de proiecție etc. Ea nu ține nici de geometria lui Euclid, nici de toate varietățile de geometrii proiective, nici de geometria diferențială. Este o problemă topologică sau, dupa cum se exprimau matematicienii de la începutul secolului al XX-lea (Henri Poincaré ş. a.), este o problemă de „analysis situs". Deci, în ultimă instanță, este o problemă a matematicii calitative, şi nu a celei cantitative. Nu în zadar unii istorici ai științei contemporane leagă de această problemă, rezolvată cu brio de Euler, începuturile topologiei contemporane – a celui mai abstract şi a celui mai complicat compartiment din imensa arhitectură a ansamblului matematicilor moderne.

În ceea ce priveşte afinitățile metodei sale de cercetare cu metodele de cercetare ale serviciilor secrete, Umberto Eco precizează: „Criteriul este riguros şi cred că e acelaşi aplicat de serviciile secrete: nu există informații bune şi mai puțin bune; puterea constă în a le fişa pe toate, şi apoi a le căuta conexiunile..."[7]. De fapt, interpretarea şi aprecierea acestor conexiuni, obiectivitatea lor, supalicitarea sau diminuarea valorică a calității informației obținute pe această cale, – iată un teren nelimitat pentru o exegeză ulterioară, a cărei reuşită va depinde mult de acribia exegetului, de atenția pe care acesta o va acorda celor mai neînsemnate, la prima vedere, detalii.

Să analizăm acum un exemplu de deformare voită a obiectivității conexiunilor, deformare necesară lui Umberto Eco pentru a spori efectul melodramatic al dramei templierilor. După o lamentație elegiacă într-o franceză veche extrasă din *Chronique à la suite du roman de Favel* [8] – „Li frere, li mestre du Temple / Qu'estoient rempli et ample / D'or et d'argent et de richesse / Et qui menoient tel noblesse / Où sont-il? Que sont devenu?" [9] – prima frază a capitolului al 13-lea începe cu expresia latinească „Et in Arcadia ego"[10]. Prezente în majoritatea dicționarelor, explicațiile obişnuite ale acestei expresii (ce nu ține de Antichitate!) fac trimitere la inscripția de pe un tablou al pictorului italian Bartolomeo Schidone (1578–1615), – tablou – care înfățişează stupoarea unor păstori arcadieni la descoperirea unui craniu uman. A doua frază a aceluiaşi capitol ar părea să confirme nostalgia după *secolul de aur* al ingenuității arcadiene: „În seara aceea barul *Pilade* era întruchiparea *vârstei de aur*"[11]. Umberto Eco n-ar fi însă Umberto Eco dacă la aceeaşi pagină n-ar complica situația – clară la prima vedere – prin trimiteri echivoce la „zorii unei mari răsturnări de paradigmă" sau la expresii de tipul: „se putea minți spunând adevărul (situație inversă *condiționalului contrafactual*[12]), ba chiar se putea face ca adevărul să devină *enigmatic* şi *lunecos*...". În ceea ce priveşte

---

[7] Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, vol. 1, p. 258.

[8] Aici este vorba de o *Cronică* franceză versificată, atribuită de unii cercetători lui Geoffroi de Paris. În cadrul manuscrisului din vechea colecție regală franceză, păstrat la cota nr. 6812, această *Cronică* urma *Romanului lui Fauvel*, ceea ce a şi determinat denumirea ei. Corectă este trancripția *Fauvel* şi nu *Favel*. *Le Roman de Fauvel* este un poem francez compus în Evul Mediu târziu (secolul al XIV-lea, aproximativ între 1310 şi 1316) de mai mulți autori, textul principal fiind atribuit lui Gervais du Bus. Numele protagonistului, a măgarului Fauvel, este un acrostih compus din inițialele celor şase defecte majore ale secolului: Linguşirea (=Flatterie), Avariția (=Avarice), Nemernicia (=Vilenie, unde literele U=V, ca în epigrafia latină), Inconstanța (=Variété), Invidia (=Envie) şi Laşitatea (=Lâcheté).

[9] Trad. rom. : „Frații, magiştri ai Templului / Care era plin, umplut / De aur, de argint, de bogății, / Şi care demonstrau atâta noblețe, / Unde sunt? Ce au ajuns?".

[10] Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, vol. 1, p. 97.

[11] *Ibidem*.

[12] Explicarea „condiționalelor contrafactuale" o oferă însuşi Umberto Eco la p. 157 a vol. I al romanului (Cap. 19): „O condițională contrafactuală este: „Dacă Eco n-ar fi scris *Pendulul lui Foucault*, traducătorul său ar fi tradus o altă carte". Aceste condiționale sunt întotdeauna adevărate în ceea ce priveşte tabelele de adevăr, deoarece „Fals"+„Fals" = „Adevărat", iar „Fals" + „Adevărat" dă tot „Adevărat". În general, Eco acordă o mare atenție paradoxurilor logice. El pomeneşte de *Paradoxul mincinosului* cunoscut încă din epistola Sfântului apostol Pavel către Tit: *Unul dintre ei* (cretan – *n.n., C.C.*), *chiar un prooroc al lor, a rostit: Cretanii sunt pururea mincinoşi...* (I, 12). Ulterior, sunt pomeniți „marii stupizi" din istoria filosofiei, inclusiv Sfântul Anselm din Canterbury cu celebru-i *Argument ontologic al existenței lui Dumnezeu.* Aici este vorba, de fapt, de demonstrarea de către Sf. Anselm a existenței lui Dumnezeu prin introducerea noțiunii de „adevăr ontologic", înțeles ca *adevărul existenței lui Dumnezeu*, ***Singurul capabil să existe prin EL*** însuşi! Anume din acest „adevăr ontologic", după Anselm decurg celelalte două feluri de adevăruri: cel *logic* şi cel *moral*. Aflat deasupra sferei de operare a logicii formale, acest „argument ontologic" al episcopului din Canterbury, pentru raționalistul Casaubon şi pentru interlocutorii săi, nu este decât „o stupiditate".

„răsturnarea de paradigmă”, expresia pare a fi împrumutată din cartea *Structura revoluțiilor științifice*[13] a lui Thomas S. Kuhn[14], iar în ceea ce priveşte adevărul... Aici ar fi bine să ne întoarcem la istoria apariției expresiei „Et in Arcadia ego”, expresie care inițial nu avea în vedere *secolul de aur*. După cum o demonstrează magistral Erwin Panofsky (cel mai reputat corifeu al *iconologiei* secolului al XX-lea!), formula latinească „Et in Arcadia ego” nu i-o datorăm pictorului Schidone, ci cardinalului Giulio Rospigliosi (viitorul papă Clemente al IX-lea)[15]. În pictură tema aceasta apare inițial la Giovani Francesco Guercino, care primul a exemplificat plastic (încă în anii '20 ai secolului al XVI-lea!) expresia latinească propusă de cardinal. De remarcat faptul că la acea etapă elementul elegiac şi retrospectiv lipseau totalmente, accentul punându-se doar pe surpriza protagoniştilor acțiunii. Atât la Guercino, cât şi în prima variantă a *Păstorilor arcadieni* a lui Nicolas Poussin sintagma „Et in Arcadia ego” avea înțelesul „şi în Arcadia *eu* (sunt)”, unde pronumele persoanei întâi, singular, desemna Moartea. Cu alte cuvinte, expresia ar fi trebuit interpretată în felul următor: „Până şi în Arcadia, eu, Moartea, dețin puterea”[16]. O astfel de interpretare este similară miilor de interpretări ale temei „Vanitas” atât de populară în epoca barocă. Schimbarea de paradigmă în interpretarea acestei sintagme, la care în mod implicit face referire Umberto Eco, apare abia în a doua pictură pe aceeaşi temă, realizată de Poussin la maturitate, în anii 1638–1640[17]. În acest tablou al clasicului francez imaginea craniului lipseşte, iar sensul expresiei „Et in Arcadia ego” este în mod explicit orientat spre trecut, spre *secolul de aur*, şi ar trebui înțeles în felul următor: „Şi *eu* am trăit (cei mai frumoşi ani ai vieții!) în Arcadia”, unde pronumele personal *eu* se referă la persoana decedată din mormântul reprezentat în tablou şi nu la Moartea propriu-zisă[18]. Această „vârstă de aur” este evocată de către Umberto Eco cu referire la perioada de înflorire a Ordinului Templierilor, după cum ne-o şi sugerează *motto*-ul în franceză veche împrumutat din *Chronique à la suite du roman de Favel*. Dar această lectură a temei „Et in Arcadia ego” din a doua pictură a lui Poussin mai are şi un nivel semantico-conceptual ascuns, nivel ce nu este explicitat de Eco şi care rămâne la discreția erudiției cititorului. Astfel, la p. 152 a primului volum al traducerii româneşti a *Pendului* (ed. Constanța, 1991) este amintită cartea referitoare la secretul de la Rennes-le-Château[19], unde se povesteşte istoria unui paroh fără bani şi fără viitor, care, într-o bună zi, se apucă să restaureze o biserică veche dintr-un sătuc de vreo două sute de suflete pierdut la poalele Pirineilor. Ridicând o piatră din pardoseala corului bisericii, parohul găseşte o ascunzătoare cu manuscrise străvechi şi, peste câtiva ani, devine fabulos de bogat, risipind francii la stânga şi la dreapta, ajungând la un moment dat chiar inculpat într-un proces ecleziastic. Dar nici aici, nici în alt loc al romanului, unde este pomenit secretul de la Rennes-le-Château[20], Umberto Eco nu ne spune nici cum îl chema pe acest paroh, nici cum a dezlegat el misterul manuscriselor care l-au îmbogățit, nici ce rol a jucat în toată această istorie tabloul lui Nicolas Poussin *Păstorii din Arcadia* în versiunea-i târzie, din 1638–1640, aflată actualmente la Luvru. Or, lucrurile care s-au petrecut cu parohul Béranger Saunière (personaj real, despre care, la timpul respectiv, a scris mult presa franceză, şi al cărui nume de familie a fost folosit de către Dan Brown pentru unul din eroii[21] controversatului său roman *Codul lui Da Vinci*) au fost destul de ciudate şi s-au aflat în legătură directă cu tabloul lui Nicolas Poussin. Acest Béranger Saunière a fost într-adevăr trimis, pe data de 1 iunie 1885, în calitate de paroh la parohia sătucului Rennes-le-Château din sudul Frantei. De mai multe secole, exista o tradiție orală vernaculară privitoare la comorile templierilor ascunse undeva în această localitate. Reparând

---

[13] Thomas S. Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, Bucureşti, ed. Humanitas, 2008.

[14] Thomas S. Kuhn (1922–1996) a studiat fizica la Universitatea Harvard, unde a obținut titlul de doctor în 1949. Ulterior, s-a orientat către istoria ştiinței. Din 1956, a început să predea la Universitatea Berkeley, California, şi în 1961, a devenit profesor de istoria ştiinței.

[15] A se vedea studiul lui Erwin Panofsky *„Et in Arcadia ego”: Poussin şi tradiția elegiacă*, în volumul : Erwin Panofsky, *Artă şi semnificație*, Bucureşti, ed. Meridiane, 1980, p. 378–379.

[16] *Ibidem*, p. 387.

[17] Cea mai importantă diferență între cele două tablouri pe tema „Et in Arcadia ego” ale lui Poussin, este că, în al doilea, unul dintre cei doi păstori recunoaşte pe mormânt umbra tovarăşului său şi trasează conturul ei cu degetul. În conformitate cu tradiția antică (Plinius cel Bătrân, *Naturalis historia*, XXXV 5, 15), acesta este momentul descoperirii *artei picturii*. Astfel, umbra ciobanului este prima imagine din istoria artei. Dar umbra mormântului este, de asemenea, un simbol al morții. (În prima versiune, aceasta era simbolizată printr-un craniu plasat pe mormânt). Sensul acestei compoziții extrem de complexe, pare a fi că *Omenirea* se naşte din descoperirea morții inevitabile şi din invenția concomitentă a artei, ca răspuns creator al *Omenirii* la finitudinea individului.

[18] Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 392.

[19] Este vorba de cartea lui Gérard de Sède, *L'Or de Rennes* ou *La vie insolite de Béranger Saunière, curé de Rennes-le-Château*, Paris, Éd. René Julliard, 1967.

[20] Este vorba de începutul capitolului 66 al romanului. Vezi ediția românească: vol. 2, p. 17.

[21] Este vorba de conservatorul Muzeului Luvru, Jacques Saunière, asasinat la începutul romanului lui Dan Brown.

vechea biserică romanică din secolele al XI-lea sau al XII-lea, Saunière a dat de nişte pergamente cifrate, dintre care unul, fiind decodificat (utilizându-se de mai multe ori sistemul de descifrare al lui Vigenère – criptograf din secolul al XVII-lea!), a permis citirea unei fraze ciudate într-o franceză aproape contemporană: „Bergere pas de tentation que Poussin Teniers gardent la clef PAX DCLXXXI par la croix et ce cheval de Dieu j'acheve ce daemon de gardien a midi pommes bleues”. Cum a descifrat acest mesaj destul de obscur, Saunière a plecat la Paris, unde s-a întâlnit cu cei mai de frunte ocultişti europeni, cu unii înalţi prelaţi ai bisericii catolice şi, lucrul cel mai enigmatic, a comandat la Luvru copiile în mărime naturală a trei tablouri, printre care un tablou de David Teniers cel Tânăr şi versiunea de la 1638–1640 a *Păstorilor din Arcadia* a lui Nicolas Poussin. Ce rol a jucat tabloul lui Poussin în îmbogăţirea parohului provincial este greu de afirmat cu certitudine. O ipoteză ţine de compoziţia tabloului, ce aminteşte o pentagramă regulată (Pentaclul!) cu o stea înscrisă înăuntru. În general, trebuie să spunem, că Pentaclul (steaua înscrisă în pentagramă) ţine de simbolistica cultelor sataniste, ceea ce desigur nu are nimic în comun cu mesajul plastic transmis de Poussin – mare amator de antichităţi, rationalist şi bun catolic – or compoziţii pictate ce au la bază pentagrama există mii, fiind prezente aproape în toate muzeele lumii. Conform altei ipoteze, se consideră că peisajul pictat în planul doi al tabloului lui Poussin ar avea ceva în comun cu adevăratul peisaj al regiunii unde au fost ascunse comorile templierilor. Dar şi această ipoteză este destul de şubredă, întrucât peisaje de acest fel se întâlnesc în număr mare în sudul Franţei sau în nordul Italiei şi Spaniei. Nu dispunem aici de suficient spaţiu pentru a expune alte ipoteze sau pentru a stabili cu precizie rolul jucat de tabloul lui Poussin în îmbogăţirea subită a părintelui Saunière. Un lucru este însă atestat cu certitudine de contemporani: reconstrucţia bisericii sale parohiale este realizată de Béranger Saunière într-un spirit destul de îndepărtat de iconografia tradiţională catolică, acceptată de enoriaşi. La acestea se mai adaugă încă un detaliu semnificativ. În ziua morţii lui Saunière, preotul care a venit să-l spovedească, după două minute de discuţie cu muribundul, a fugit ca ars din dormitor, fară să spună un cuvânt şi fară să ierte păcatele parohului. Menajera lui Saunière, care i-a moştenit averea, a dus o viaţă îmbelşugată, până în anul 1946, când, odată cu reforma monetară iniţiată de generalul de Gaulle (ce prevedea schimbarea vechilor bancnote şi cerea explicaţii în ceea ce priveşte provenienţa sumelor mari de bani, bănuite a fi primite de la nazişti de către colaboraţioniştii francezi), fu văzută arzând saci întregi de franci vechi în curtea castelului construit de paroh. Este lesne de presupus, că toate aceste detalii îi erau cunoscute lui Umberto Eco, dar el, fiind fidel spiritului postmodernist, i-a oferit cititorului posibilitatea reconstituirii proprii a evenimentelor (pomenite în roman doar sub formă aluzivă, lipsită de consistenţa unei naraţiuni explicite).

Cercetătorii literari au observat demult rolul şi importanţa numelor proprii şi a numelor de localităţi alese de scriitorul italian. Aceste nume, de obicei, sunt ambigui şi dispun de mai mulţi referenţi reali. Chiar şi numele propriu *Foucault* din titlul romanului se referă nu numai la fizicianul şi astronomul francez din secolul al XIX-lea (Jean Bernard Léon Foucault, 1819–1868), inventatorul pendulului din incinta *Panthéon*-ului parizian, ci şi la contemporanul mai vârstnic al lui Eco, filosoful şi eseistul francez Michel Foucault (1926–1984), autorul binecunoscutei cărţi *Cuvintele şi lucrurile: o arheologie a ştiinţelor umane* – carte capitală, cu caracter epistemologic, a cărei influenţă în constituirea romanului nu poate fi neglijată. Or, tocmai revolta sau, mai exact, complotul „cuvintelor” împotriva „lucrurilor”, complotul „reprezentantelor” contra „reprezentatelor”, trece asemeni unui fir roşu pe tot parcursul textului megaromanului lui Eco. Fabulaţia ce devine realitate complotează contra autenticei realităţi, reduse la stare de fabulaţie.

Un rol extrem de important este acordat numelui eroului principal, de la persoana căruia se dezvoltă naraţiunea. Eco încearcă să-i impună cititorului să aleagă între personajul Casaubon din romanul *Middlemarch* al scriitoarei engleze George Eliot (Mary Ann Evans, 1819–1880) şi personajul istoric real de la sfârşitul Renaşterii, Isaac Casaubon (1559–1614), unul dintre cei mai renumiţi filologi ai acelei epoci. Dar şi după aceşti doi Casauboni se mai ascunde un al treilea, de care Eco nu aminteşte, dar pe care, desigur, îl are în vedere. Este vorba de Méric Casaubon[22] – fiul şi continuatorul operei lui Isaac Casaubon. Or, umbra aruncată de acest Casaubon-junior asupra memoriei postume a lui John Dee şi asupra rosacrucienilor secolului al XVII-lea va juca un rol important în evenimentele narate de romancier.

Filologul elveţian Isaac Casaubon, specialist în limbile clasice, prin scepticismul său şi prin girul acordat raţiunii ştiinţifice, pare să fie apropiat de caracterul eroului omonim al lui Eco. Marele merit al autenticului Casaubon constă în demonstrarea adevăratei cronologii a *Corpusului Hermeticum*[23]: a *Tabulei*

[22] Numele complet al acestui autor este Florence Estienne Méric Casaubon (14 August 1599, Geneva, 14 Iulie 1671, Canterbury).

[23] Hermes Trismegistos, *Corpus Hermeticum* (ediţia a III-a, revizuită şi adăugită), Bucureşti, Ed. Herald, 2015.

Smaragdina[24] şi a dialogurilor *Divinul Poimandrēs*[25] şi *Asclepios*[26], considerate în Epoca Renaşterii mai vechi decât Biblia sau textele lui Platon. În comentariile critice la *Anales Ecclesiastici* ale lui Baronius, dedicate regelui Iacob I al Angliei şi întitulate *De rebus sacris et ecclesiasticus exercitationes XVI*, Casaubon a demonstrat că întregul *Corpus Hermeticum* nu are o origine antediluviană, cum se credea până atunci, ci ține de o epocă posterioară datei naşterii Mântuitorului. S-a dovedit că diverse porțiuni ale *Corpusului* aparțin secolelor II–III după Hristos, fiind, într-o anumită măsură, influențate de tradițiile gnostice, atât de puternice în Egiptul elenistic şi roman. Se mai ştie că Isaac Casaubon a locuit din 1608 în Anglia şi că a fost bun prieten cu unul dintre întemeietorii cronologiei istorice moderne, eruditul Joseph Juste Scaliger (1540–1609), care îl considera pe filologul elvețian drept cel mai cultivat om din Europa. În ceea ce-l priveşte pe cel de al treilea Casaubon, cunoscut sub numele de Méric, despre el se ştie că la 1659 a scris şi publicat o prefață distrugătoare la *Jurnalul spiritual* al lui John Dee. Dacă luăm în considerare faptul că John Dee şi rosacrucienii joacă un important rol în *Pendul*, atunci devine explicabilă afinitatea între atitudinea denigratoare a lui Méric Casaubon față de societățile secrete ale secolului al XVII-lea şi atitudinea persiflantă față de aceleaşi societăți, dar din secolul al XX-lea, a eroului plăsmuit de Eco.



Fig. 3. Nicolas Poussin. *Păstorii din Arcadia* (*Et in Arcadia ego*).
Prima variantă. Cca 1627.

[24] Hermes Mercurius Trismegistos, *Tabula Smaragdina. Divinul Poimandrēs*, Bucureşti, Ed. Herald, 2006.
[25] *Ibidem*.
[26] Hermes Trismegistos, *Corpus Hermeticum*, p. 145–190.



Fig. 4 a. Nicolas Poussin. *Păstorii din Arcadia* (*Et in Arcadia ego*).
A doua variantă. 1638–1640.

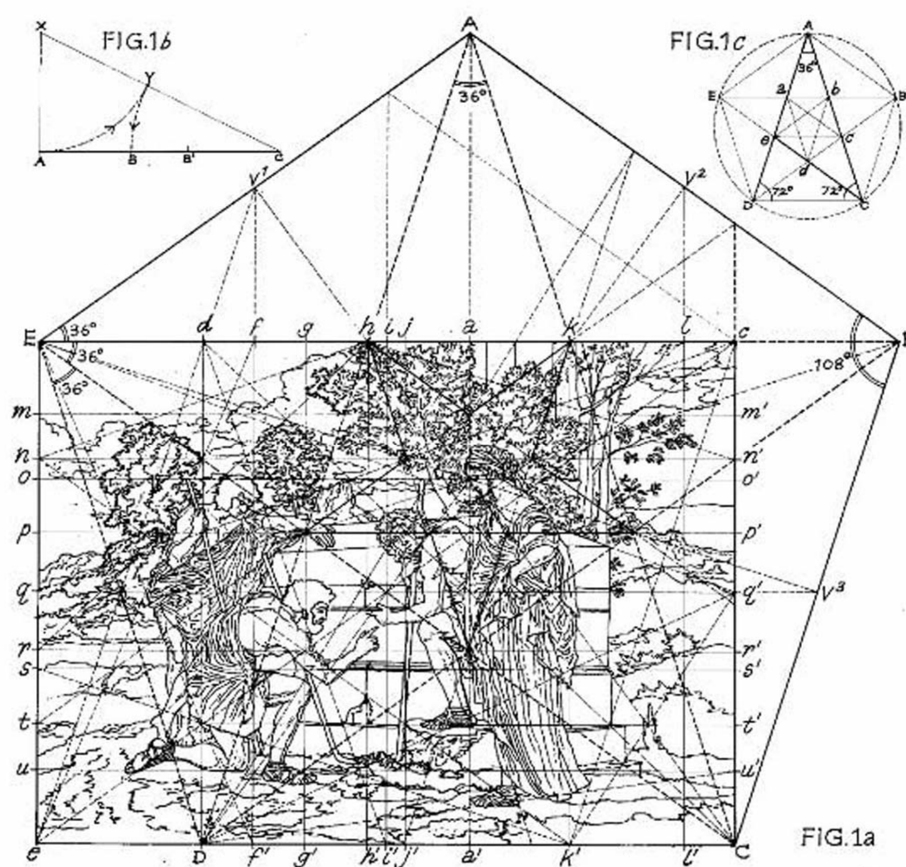


Fig. 4 b. Nicolas Poussin. *Păstorii din Arcadia* (*Et in Arcadia ego*).
Structura compozițională. Rolul pentaclului.

Cu mult mai enigmatic pare să fie prototipul real al altui erou conturat de scriitorul italian şi cunoscut sub numele de Agliè. După o serie de cercetări ale realităţilor istorice şi artistice piemonteze din secolul al XVII-lea, se pare că i-am găsit prototipul în persoana marchizului Lodovico d'Agliè, regizor şi scenograf al festivităţilor prilejuite de nunta moştenitorului ducatului de Savoia, Vittorio Amedeo cu prinţesa Cristina a Franţei, fiica regelui Henric al IV-lea. Această importantă serbare barocă, ce a avut loc la 10 februarie 1620, a fost concepută de însuşi ducele-domnitor Carlo-Emanuele I şi avea drept generic *Judecata Florei* (Nicolas Poussin are şi el un tablou cu aceeaşi temă !). Cronicar de excepţie al acestor festivităţi a fost marele teoretician al subtilităţilor gustului baroc, contele Emanuele Tesauro, căruia îi aparţine următoarea descriere a sărbătorii: „ ... întreaga piaţă era o „Grădină" unde Februarie se juca cu Aprilie, iar între ororile iernii râdea Flora. Gardurile din arbuşti şerpuiau în diagonale şi pătrate, înfrunzind într-un verde proaspăt, înstelat cu flori..."[27]. Aici ar mai trebui să adăugăm, că cel mai celebru arhitect al grădinilor şi cel mai cunoscut inginer de hidraulică al acelei epoci era considerat Salomon de Caus, din elaborările căruia s-a inspirat, probabil, şi marchizul d'Agliè. Se ştie că Salomon de Caus a lucrat la Heidelberg pentru prinţul-elector[28] din Pfalz Friedrich al V-lea, în calitate de inginer. El a construit, cu prilejul venirii prinţesei Elisabeta a Angliei, o sumedenie de grote, de fântâni arteziene, de „scene" cu muntele Parnas, cu colosul „vorbitor" al lui Memnon, cu regele Midas în peşteră etc. Atmosfera, creată în realitatea secolului al XVII-lea de această scenografie festivă, pare a fi similară cu atmosfera mistico-festivă, în care ocultistul d'Agliè din *Pendului lui Foucault* îşi introduce camarazii (pe editorul Garamond, pe Belbo, pe Casaubon şi pe Lorenza). În orice caz, nu par întâmplătoare trimiterile lui Agliè din roman la geniul de inginer al lui Salomon de Caus (vezi: vol. I, p. 382). Mai apare aici şi o coincidenţă cronologică, rămasă în afara textului lui Eco. Se ştie că celebrul tratat de arhitectură peisajeră şi de organizare a fântânilor arteziene întitulat *Hortus Palatinus* al lui Salomon de Caus apare la Frankfurt în 1620, fiind editat de Johann Theodor de Brie. Să-l fi inspirat oare pe Umberto Eco această coincidenţă cu anul nunţii moştenitorului ducatului de Savoia (1620) în actul alegerii numelui de Agliè pentru enigmaticul său personaj? În lipsa unui portret psihologic al autenticului marchiz d'Agliè din secolul al XVII-lea la astfel de întrebări ar putea răspunde doar autorul romanului, care, din câte ştiu, nu a făcut nici un fel de comentarii în acest sens.

Un adevărat rol de *Deus otiosus* îl joacă în romanul lui Eco evreul „autoasumat" Diotallevi. Numele lui, italian la prima vedere (în traducere înseamnă *Dumnezeu să te crească*) are o semnificaţie simbolică specifică. De obicei, acest nume de bun augur era dat de ofiţerii stării civile de pe vremea lui Mussolini copiilor găsiţi. Însuşi Diotallevi nu este sigur de faptul că este evreu din naştere. Mai degrabă, el se consideră un evreu al spiritului, interesat de *Cabală*[29], de *Zohar*[30] etc. Moartea de cancer a lui Diotallevi de la sfârşitul romanului simbolizează moartea magiei şi misticii renascentiste (à la Ficino sau Pico della Mirandola), generate, în mare parte, de cultura hispano-iudaică, pătrunsă în Occident, odată cu Reconquista. Această moarte a lui Diotallevi trebuie asociată morţii *Cabalei*, dispariţiei interesului faţă de *Zohar,* faţă de *hermetismul antic* şi *iudaic*, rezultate la sfârşitul secolului al XVIII-lea prin afilierea spiritualităţii evreieşti la ştiinţele experimentale moderne europene. Într-un anumit sens, Casaubonii reali ai epocii baroce sunt asasinii intelectuali ai lui Diotallevi. În ceea ce priveşte explicarea acestor mutaţii culturale privite din punctul de vedere al comunităţilor evreieşti la care aspiră circumcisul Diotallevi, utilă pare să fie precizarea lui Gershom Scholem, care scria: „Pentru evreimea europeană, această lume (a *Cabalei*, *Zohar*-ului ş. a. – *n.n., C.C.*) s-a pierdut însă. Ştiinţa despre iudaism, care se străduieşte să facă mai cunoscute natura, istoria şi fizionomia istorică a iudaismului, s-a perpetuat până la generaţia noastră, fără să manifeste prea multă înţelegere pentru documentele *Cabalei*, căci, atunci când evreii din Europa de Vest au păşit, la cumpăna secolului al XVIII-lea, cu atâta hotărâre în cultura europeană, *Cabala* a fost una dintre primele şi cele mai importante jertfe care au căzut pe acest drum"[31].

Prin construcţia romanului său, Umberto Eco încearcă să remodeleze o nouă *Cabală*, de data aceasta o „*Cabală* postmodernă", în care emanaţiile divine (numite *Sefiroţi*), prin care se desfăşoară puterea creatoare a lui Dumnezeu (*Dumnezeu să te crească = Diotallevi* !), să alcătuiască totalitatea, sau cel puţin partea esenţială, a speculaţiilor şi teoriilor logice şi paralogice (uneori chiar mistice!) moderne, dar crescute din

[27] Rosario Assunto, *Universul ca spectacol*, Bucureşti, ed. Meridiane, 1983, p. 136.
[28] În germană: Kurfürst.
[29] Referitor la *Cabală* vezi: Gershom Scholem, *Cabala şi simbolistica ei*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1996.
[30] Vezi: *Zoharul: Cartea splendorii*, ediţia a 3-a, Bucureşti, Ed. Herald, 2012.
[31] Gershom Scholem, *op. cit.*, p. 5–6.

lăstarii vechilor legende şi superstiţii medievale. Nu în zadar cele 10 compartimente ale romanului (format din 120 de capitole) poartă numele celor 10 Sefiroţi: Keter, Hokmah, Binah, Hesed, Geburah, Tiferet, Nezah, Hod, Jesod şi Malcut. Eco are nevoie de *Cabală*, de *Arborele Sefirot*, pentru că el înţelege foarte bine analogiile şi paralelismele între cele două tipuri de simbolistică: simbolistica sferelor de lumină cu emanaţiile lor divine din universul Sefiroţilor *Cabalei*, pe de o parte, şi simbolistica literelor alfabetului, pe de altă parte. După cum scria deja amintitul Gershom Scholem: „procesul descris de cabalişti drept emanaţie a *energiei* şi a *luminii* divine poate să fie conceput într-un mod la fel de justificat ca un proces în care se dezvoltă limbajul”[32]. Semnificativă în acest sens este însăşi denumirea procesorului de cuvinte (word-processor) „Aboulafia” a computerului lui Belbo. Or, se ştie că Abraham Aboulafia[33] (1240–1292) a fost un personaj real, unul dintre cei mai impunători reprezentanţi ai *Cabalei* hispanice. Născut la Zaragosa, Aboulafia şi-a petrecut tinereţea în Tudèle şi în Navara. Plecat în Orient, el a trăit vreo zece ani în Grecia şi Italia. A aprofundat filosofia lui Maimonide, considerând propria mistică drept o explicaţie a doctrinei maimonidice. Este autorul celebrei lucrări *Hokmat ha-Tseruf* (*Hokmah ha-Zeruf* la Umberto Eco), care în traducere românească înseamnă *ştiinţa combinării literelor.* Anume combinarea literelor era utilizată de Aboulafia pentru a atinge extazul prin cunoaşterea numelor tăinuite ale lui Dumnezeu. Meditaţia asupra celor 22 de litere ale alfabetului ebraic era pentru el *asemenea unei muzici a sufletului*[34]. De fapt, analogia între procesorul de cuvinte al computerului modern numit de Eco „Aboulafia” şi citatul din autenticul tratat al lui Aboulafia *Hagge-ha-Nefes*, prezent într-unul din motto-urile romanului, este absolut evidentă: „şi începu prin a combina numele acesta, adică YHWH, la început singur, şi a examinat toate combinările lui, şi a-l face să se mişte şi să se învârtă ca o roată...”[35].

Ceea ce face la început Casaubon căutând codul necunoscut al lui Belbo pentru a-i citi mesajul, nu este decât o repetare „computerizată” a procesului descris încă în secolul al XIII-lea de Abraham Aboulafia. Ce-i drept, rezultatul obţinut de Casaubon este derizoriu, situaţia în acest caz nu este salvată de *Cabala* deja moartă, ci doar de intuiţia şi de spiritul negativist al eroului principal al romanului. Semnificaţia dorită de autor în acest caz este următoarea: „Doar prin negaţie (=Nu!) se obţine afirmaţia!”. Cum să nu ne amintim aici de acel pasaj din roman, unde frumoasa braziliană Amparo, educată în spiritul materialist al universităţilor europene, dar purtătoare vie a magiei *umbanda* moştenite de la strămoşi, îi spune raţionalistului Casaubon: „Ei bine, eu **nu** cred, dar e adevărat!” (vezi: Vol. I, cap. 23, p. 192). Această replică – fiind o întoarcere pe dos a celebrei exclamaţii „Credo, quia absurdum!” a lui Tertulian – este o antiteză totală întregului mesaj ludic promovat de eruditul protagonist al romanului, de la persoana căruia se desfaşoară naraţiunea. Dialogul de la p. 80 al primului volum, în care este amintit numele logicianului vienez Kurt Gödel[36], aprofundează aceeaşi idee: or, însuşi Gödel a demonstrat primul celebrele teoreme de incompletitudine ale limbajelor suficient de bogate (mai bogate decât limbajul aritmeticii elementare). Conform acestor teoreme, într-un limbaj suficient de bogat (asemenea limbajului nostru uman), oricând vor exista propoziţii corect exprimate (alcătuite) a căror justeţe (*veridicitate* sau *falsitate*) nu va putea niciodată sa fie probată sau infirmată în limitele limbajului nominalizat. Desigur, acest punct de vedere îi este la început absolut străin lui Casaubon, care crede în *rolul pozitiv al negaţiei*, de fapt, în rolul pozitiv al personajelor istorice omonime lui, precum Isaac Casaubon în raport cu textele *hermetice* şi Méric Casaubon în raport cu *divagaţiile* lui John Dee.

Semnificativă pare şi denumirea barului „Pilade” (care este, de fapt, un fel de „night-club”), în care se întoarce Casaubon după cei doi sau trei ani petrecuţi în Brazilia. O noutate a acestui fost focar „revoluţionar”, „stângist” şi „anarhist” al anilor ’60–’70, – ani soldaţi cu asasinarea lui Aldo Moro de către „brigăzile roşii” –, îl constituie în anii ’80 aşa-numitul *flipper*[37], care a luat locul biliardului tradiţional. Desfătarea ludică în pantomima *flipperului* descris de Eco, venită în schimbul revoltei sociale a anului ’68 îşi găseşte analogiile şi prototipurile antice în denumirea „Pilade” a barului preferat al lui Casaubon. Or se ştie că Pylades a fost un celebru actor antic de pantomimă, originar din Cilicia, care, împreună cu Batyllus din Alexandria, a fixat la

---

[32] *Ibidem*, p. 45.

[33] Datele referitoare la Abraham Aboulafia sunt preluate de noi din cartea lui Roland Goetschel, *Kabbala*, Timişoara, Editura de Vest, 1992, p. 90–91.

[34] *Ibidem*, p. 91.

[35] Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, vol. 1, p. 42.

[36] *Ibidem*, vol. 1, p. 80.

[37] Vezi în DEX: Flipper, (*s n., C.C.*) 1. mic levier la jocul de biliard mecanic, care aduce bila înapoi. 2. jocul însuşi. (< fr., engl. *flipper*).

Roma genul pantomimei pe vremea împăratului Octavianus Augustus. Pantomima lui Pylades a avut cel mai adesea un caracter tragic şi a cunoscut un succes mai mare decât cea a lui Batyllus. Exilat la început de Augustus din Italia, Pylades a fost apoi iertat. Andrea Perrucci – teoretician baroc al teatrului –, în tratatul său *Despre arta reprezentației dinainte gândite şi despre improvizație*[38], aminteşte de acest Pylades în următorul context: „ ... şi de trebuință a fost socotită de Cezar (se are în vedere August) prin judecățile lui Pylades, întrucât voind să alunge pe histrioni din Roma, ca distrugători ai bunelor obiceiuri ale tineretului, Pylades Histrionul îi spuse că aceştia sunt de trebuință pentru ca poporul desfătat să nu se gândească la schimbări; şi de ale cărui judecăți pătruns, a ținut parte Comicilor, şi-l avea la mare drag pe Pylades"[39].

În genere, trebuie să constatăm că teatrul şi teatralitatea joacă un rol important în romanul lui Eco. Aici nu este vorba doar de unele banale *mise-en-scènes* cu scenografii baroce de tipul „grădinilor diabolice" piemonteze vizitate de Garamond şi de angajații lui din inițiativa lui Agliè sau de tipul ambianței locului execuției lui Belbo în incinta Conservatorului parizian de Arte şi Meserii, fostă incintă a abației Saint-Martin-des-Champs. La pagina 322 (cap. 47) a primului volum al *Pendulului* Eco divulgă „adevăratul teatru", la care se face referință tacită pe parcursul întregului roman. Este vorba de „teatrul memoriei", aşa cum este el perceput de către cercetătorii secolului al XX-lea după apariția lucrărilor capitale ale scriitoarei Frances A. Yates[40] *The Art of Memory* (London, 1966) şi *Giordano Bruno and the Hermetic tradition* (London, 1964). Citatul din tratatul lui Giulio Camillo zis Delminio *L'Idea del Theatro* (Firenze, ed. Torrentino, 1550), cât şi fragmentul discursului lui Agliè unde este amintit „micul teatru... în stilul acelor fantezii de *Renaştere*, în care se expuneau adevărate enciclopedii vizuale, florilegii ale universului... nu-i atât o locuință, cât o maşină de amintiri..."[41], ne îndreptățesc să credem că Umberto Eco s-a inspirat în construcția romanului său de la principiul de funcționare al acelor maşinării *mnemonice* sau *mnemotehnice*, create în scopul prezentării unei *memorii globale*, utilizate cândva, în perioada renaşterii venețiene, de către Giulio Camillo în al său *Teatru al Memoriei.* Descrierea detaliată a acestui aşa-zis *teatru* şi reconstrucția principiilor lui de funcționare poate fi găsită în deja amintitele cărți ale lui Frances A. Yates.

În compartimentul *Degenerescența secretului* al eseului *Iraționalul – ieri şi azi*[42] Umberto Eco încearcă să facă o totalizare a „teoriilor conspirației", a căror persiflare trece ca un fir roşu prin întreaga textură a *Pendulului lui Foucault.* Actualitatea acestei persiflări este valabilă şi în ziua de astăzi, întrucât diverse „variante" ale conjurației „templierilor" sau „druizilor" secolului XX, ale complotului „masonilor" sau ale restaurării domniei urmaşilor *bunului rege Dagobert*, ale acțiunii nefaste a *Protocoalelor înțelepților Sionului* ş. a. au devenit teorii „la modă" şi au împânzit vitrinele şi rafturile librăriilor. O mostră recentă de astfel de teorie a conjurației *supersocietății globale* contra Rusiei, – supersocietate, care prin trageri de sfori *suprasecrete* l-a propulsat pe „trădătorul" Gorbaciov în fruntea PCUS-ului şi a Uniunii Sovietice cu scopul de a le dezmembra, de a le distruge şi de a lansa genocidul poporului rus, – a fost inventată de fostul dizident politic sovietic, emigrat în Germania, Aleksandr Zinoviev, personaj histrionic care a vizitat Chişinăul în 1998 cu prilejul Forului international UNESCO *Pentru o cultură a păcii şi pentru dialogul între națiuni.* Sincer vorbind, m-a mirat şi m-a întristat trecerea autorului atât de spiritual al cărții *Zijaiuşcie vîsotî* (rom.: *Culmile căscate*)[43] pe pozițiile primitive şi vulgare ale revanşismului şovin rus. M-a întristat şi faptul revigorării într-o pretinsă carte de sociologie[44], după cum o consideră însuşi Zinoviev, a virusului „teoriilor conspiraționiste", de tipul scrierilor lui Nilus[45] sau a *Bessarabeț*-ului lui Cruşevan[46] (ambii pomeniți, alături

---

[38] Tratat cunoscut şi citat de către Umberto Eco în operele-i ştiințifice.

[39] Andrea Perrucci, *Despre arta reprezentației dinainte gândite şi despre improvizație*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1982, p. 41.

[40] Frances A.Yates a activat în cadrul Institutului *Aby Warburg* din Londra. Despre influența lucrărilor teoretice ale cercetătoarei londoneze asupra lui Umberto Eco vorbeşte şi descrierea gravurii cu imaginea Templului Roza-Crucienilor din cabinetul lui Belbo (vezi: p. 39 – 40, cap. 4, vol. 1). Or, această gravură, cunoscută sub numele *Colegiul invizibil al Frăției Rozacrucii*, tipărită pentru prima dată în anul 1618 în cartea lui T. Schwaigchardt *Oglinda înțelepciunii rozacruciene* a fost reprodusă de Frances A. Yates în calitate de ilustrație inițială la capitolul VII (*Furorul rozacrucian*) al celebrei ei cărți *Iluminismul rozacrucian* (Routledge, London and NewYork, 1972).

[41] Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, vol. 1, p. 323.

[42] Vezi revista: „Sud-Est. Artă, Cultură, Civilizație, '91", nr. 4 (6), Chişinău, 1991, p. 60–70.

[43] Александр Зиновьев, *Зияющие высоты*, Москва, ПИК Независимое издательство, 1990.

[44] Este vorba de cartea lui A. Zinoviev *Supersocietatea globală şi Rusia*, – carte, compusă din patru studii de aşa-zisă sociologie, scrise în anul 1999 şi publicate la Moscova şi Minsk în anul 2000. Vezi : Александр Зиновьев, *Глобальное сверхобщество и Россия*, Минск, ed. Харвест & Москва, ed. АСТ, 2000.

[45] Un citat din *Epilogul* lui Serghei Nilus la *Protocoalele înțelepților Sionului* este citat în *motto*-ul la capitolul 92 al romanului lui Eco., vol. 2, p. 134.

[46] Numele basarabeanului Pavel Cruşevan este ortografiat de către Umberto Eco în forma *Kruscevan* şi amintit în contextul *afacerii* protocoalelor .Vezi acelaşi capitol 92 al romanului: vol. 2, p. 135.

de prim-ministrul Witte[47] şi de vara lui primară Elena Petrovna Blavatskaia[48] şi în *Pendulul lui Foucault*!). Dar trebuie să recunoaştem un fapt: teoriile conjuraţiei (mondiale, continentale, evreieşti, masonice, extraterestre ş. a.) există şi astăzi. În diverse forme, ele se manifestă nu numai în Rusia sau în mediile rusofone ale fostelor republici unionale, ci şi în Occident, în America, în Japonia etc. Înflorirea sutelor, ba chiar miilor de secte, societăţi, colectivităţi secrete cu caracter laic sau religios în a doua jumătate a secolului al XX-lea este doar un prim simptom al naivei credinţe în *acţiunea socială reală a conspiraţiei*, – teorie care, din punctul de vedere al lui Karl Popper, este una dintre „cele mai primitive forme de *teism*, asemănătoare cu aceea pe care ne-o relevă Homer în *Iliada*, unde, „orice s-ar intâmpla în câmpia Troiei, nu este decât reflexul multiplelor conspiraţii, urzite în Olimp"[49]. De fapt, *teoria socială a conspiraţiei*, după Popper, este o consecinţă a lipsei de raportare la Dumnezeu şi a întrebării ce derivă de aici: „Cine e în locul lui?"[50]. Dar – prin patosul *deconstrucţiei*[51] *conspiraţiei*, care în roman se transformă dintr-un complot uriaş, întocmit conform unui *Plan global*, urzit pentru *mileniile ce vor să vină*, într-o elementară notă de plată a unei spălătorese medievale[52] (!) –, însuşi Umberto Eco cade în capcana mecanismelor de fabricare a misterelor. Mecanisme ce depăşesc cu mult scopurile romanului şi care generează adesea confuzii, dintre cele mai neaşteptate. Oricât ar insista critica literară asupra faptului că „oscilaţiile Pendulului înscriu cu sângele lor concluzia *negativă* a Căutării" (Marin Mincu)[53], cititorul este tentat să creadă că în spatele nivelului explicit al textului *Pendulului* se ascunde nivelul implicit al mesajului, că în spatele *exotericului* se ascunde adevăratul *ezoterism* al lui Eco, adevăratul *mesaj criptat* al romanului. Aceste tentaţii nu sunt fără temei, întrucât principiul de construcţie al *Pendulului,* la baza căruia stau înlănţuirile de asociaţii şi de coincidenţe, nu exclude existenţa altor înlănţuiri de asociaţii şi de coincidenţe, ce pot fi descoperite de cititor, fără ca autorul romanului să le fi avut cândva în vedere, sau poate chiar să le fi observat. Aceste înlănţuiri de noi coincidenţe, asociaţii şi similitudini, operate de cititorul iniţiat, constituie nivelul „lecturii deschise" a *Pendulului.* Posibilitatea unei asemenea „lecturi deschise" a fost prefigurată de acelaşi Eco încă în anii '60, odată cu apariţia binecunoscutei sale cărţi *Opera deschisă* (în ital. *Opera aperta).* Dar o astfel de „lectură deschisă" poate face ca un „complot" sau o „conjuraţie virtuală", descoperită din întâmplare de cititor în „Golem"-ul imens al textului *Pendulului,* să prindă viaţă şi să devină o realitate tot atât de obiectivă, cum a fost realitatea şi iminenţa pedepsei capitale pentru Belbo, la sfârşitul romanului. Pentru a exemplifica cele expuse mai sus, o să dau un singur exemplu. Este vorba despre prezenţa implicită în textul romanului a unei date cronologice exacte, pe care Umberto Eco nu o exteriorizează nicăieri, dar care joacă un important rol de punct de reper pentru „limba" pendulului în veşnică mişcare. Această dată cronologică este anul 1664, sau şi mai exact, miezul de noapte de pe data de 23 spre 24 iunie 1664. Şirurile de date cronologice pe care le vehiculează Eco prin intermediul eroilor săi nu fac decât să ascundă această dată (mesajul secret al templierilor ce trebuie reconstituit prin întâlnirile iniţiaţilor la un interval de 120 de ani: anii 1344 – 1464 – 1584 – 1704 – 1824 – 1944 etc.). Prin ce este însă remarcabil acest an 1664, utilizat, de altfel, şi de deja pomenitul Max Vallentin în enigma a zecea a celebrei sale *Cucuvele de aur*, unde anul 1664 este prezentat conform calendarului iudaic (de la facerea lumii) şi a celui musulman (de la plecarea lui Mohamed spre Medina) în forma „7172 / 1075"? Eco are aici în vedere prima încercare europeană întreprinsă de celebrul fizician Christiaan Huygens de a introduce etalonul universal al unităţilor de lungime, fapt ce s-a produs exact în anul 1664. Nu întâmplător acţiunea romanului începe în incinta Conservatorului de Arte şi Meserii din Paris, unde se găsesc etaloanele metrului, kilogramului, litrului, care sunt, după spusele lui Eco, *false garanţii de garanţie* (vol. I, p. 22). Asupra aceluiaşi lucru autorul revine şi în preambulul la capitolul 114 al romanului, în partea a 8-a (Hod), unde oferă un amplu citat dintr-o scrisoare privată din anul 1984 a lui Mario Salvadori, de la Columbia University, în care figurează celebra formulă a lui Huygens de determinare a perioadei de oscilaţie a pendulului, unde timpul (T) se dovedeşte a fi independent de greutatea

[47] Numele contelui Serghei Iulievici Witte, preşedinte al consiliului de miniştri al Rusiei Ţariste (1905–1906), este amintit în capitolul 96. *Ibidem*, vol. 2, p. 146–147.

[48] Numele Elenei Petrovna Blavatskaia, autoare a celebrei cărţi *Isis Unveiled* (rom. *Isis dezvăluită*) şi întemeietoare a *Societăţii Teosofice*, este ortografiat de Umberto Eco în forma *Madame Blavatsky* şi este amintit în acelaşi capitol 96 al romanului. *Ibidem*, vol. 2, p. 147.

[49] „Sud-Est. Artă, Cultură, Civilizaţie, '91", nr. 4 (6), Chişinău, 1991, p. 69.

[50] Vezi: Karl Popper, *Conjectures and Refutations,* London, Routledge, 1969, I, p. 4.

[51] În sensul acordat acestui termen de filosoful francez Jacques Derrida.

[52] Vezi cap. 106 al romanului : vol. II, p. 196 şi 198.

[53] A se vedea postfaţa traducătorului la versiunea românească a romanului *Pendului lui Foucault* a lui Umberto Eco : Marin Mincu, *Romanul postmodernist sau golemul textului*, în vol. 2, p. 320.

„spânzuratului" – o metaforă sofisticată a *egalității oamenilor în fața lui Dumnezeu*[54]! Acest timp depinde doar de lungimea pendulului, ceea ce i-a şi permis lui Huygens să propună ca unitate de bază pentru măsurarea lungimilor exact *lungimea pendulului care bate secunda*. Dar aici mai este şi metafora „spânzuratului", imagine cunoscută din *cărțile Tarot* şi utilizată, de altfel, şi de Milorad Pavić (alt scriitor postmodernist!) în romanul său *Ultima dragoste la Constantinopol.* Pendulul poate deveni instrument de tortură asemeni celui descris de Edgar A. Poe în celebra-i povestire *Hrubă şi Pendul.* Despre enigma spânzuratului absent, ce trebuie să fi „pendulat" cândva în agonie, ne aminteşte cunoscutul peisaj al lui Paul Cézanne cu *Casa spânzuratului*: *Auvers-sur-Oise* (1873, Musée d'Orsay). Nichita Stănescu scria despre soldatul spânzurat (contrapunând moartea prin împuşcare cu ştreangul): „ *Să văd cum plouă peste epoleți / şi ruginesc pistoalele la şold / mi-a spus copacul cel măreț / când atârna de el soldatul mort / legat de ştreangul jugularei mele / bătut de vânturi şi spălat / că el n-a fost adevărat soldat / ci numai sarea lacrimilor mamei mele / pe care el a-nvăduvit-o / trăgând întâiul disperat / că prin omorul său pe mă-sa şi-a salvat. / Acum îl văd, se leagănă în ştreang, / de ştreangul jugularei mele / şi două mame plâng cu stele / şi clopotele vântului ding-dang / şi clopotele stelelor ding-dang / şi clopotele stelelor ding-dang*"[55].

Metafora clopotului-pendul este semnificativă. Clopotul în Evul Mediu indica ora, era un fel de etalon al timpului. Pendulul, care poate fi asemuit cu o „limbă de clopot", lăsat în voia lui, poate deveni etalon al lungimii. Dar etalonul cui poate deveni soldatul mort, soldatul spânzurat? Răspunsul la această întrebare ni-l oferă mai degrabă Matei Vişniec prin defilarea Morților Patriei din piesa *Recviem*.

Misterul anului 1664 nu este însă epuizat de descoperirea etalonului obiectiv al lungimii. Bogăția de evenimente ce au loc în acest an depăşeşte orice statistică a verosimilului şi, desigur, nu putea să nu fi fost observată de către Umberto Eco. Anul 1664 este anul în care deja pomenitul Nicolas Poussin termină ciclul de patru tablouri cu alegoriile anotimpurilor. Aceste ore-anotimpuri sunt tot un fel de etaloane, dar, de data aceasta, ale timpului... În 1663–1664 este înființată de către Colbert la Paris celebra *Académie des inscriptions et belles-lettres*, cu scopul de a conserva „etaloanele" corecte ale normelor limbii franceze (!), una din cele cinci academii[56] ce formează actualmente Academia Franceză sau, cum i se mai spune, l'*Institut de France*. În mai 1664 au loc celebrele serbări de la Versailles cu genericul *Plăcerile insulei fermecate,* inspirate din *Orlando furioso* a lui Ariosto, în cadrul cărora este montată piesa *Tartuffe* de Molière. Un rol important în *Plăcerile insulei fermecate* îl jucau marşurile festive ale „anotimpurilor" şi ale „semnelor zodiacului", totul fiind orientat spre demonstrarea ciclicității timpului.

Anul 1664 este anul în care Hooke descoperă pata roşie de pe Jupiter, care, ca diametru, este de patru ori mai mare decât Pământul. În anul 1664, omenirea cultivată aşteaptă sfârşitul lumii, ca rezultat al apropierii unei comete, fenomen reprodus cu lux de amănunte în tratatul *Theatrum commeticum* din aceeaşi perioadă. Dar evenimentul ştiințific cel mai important al acestui an ține de începuturile ştiinței geologice şi a vulcanologiei moderne. Deja amintit de către Umberto Eco, călugărul iezuit şi fizicianul german Athanasius Kircher (1602–1680), autor al uitatelor tratate *Oedipus Aegyptiacus* (editat în 1652) şi *De mundus subterraneus* (Amsterdam, 1665), inventator al „lanternei magice" şi al „harpei eoliene", semnalează, în 1664, creşterea temperaturii odată cu mărirea adâncimii în scoarța Pământului. Kircher constată faptul că nici la suprafață, nici în interiorul lui, temperatura Pământului nu a rămas aceeaşi ca în momentul formării globului! În general, personalitatea lui Kircher este deseori solicitată de Eco. Prin tratatele lui, acest savant iezuit se înscrie de minune în cercul de interese al scriitorului italian. Se ştie că învățatul german, împătimit de hieroglifele egiptene, cărora le acorda o importanță simbolică (până la descifrarea lor de către Champollion mai era un secol şi jumătate!), urma tradiția hieroglificii renascentiste, conform căreia, textelor hermetice le era atribuit un adevăr absolut. Kircher nu a fost receptiv la descoperirile lui Isaac Casaubon din 1614 şi continua chiar în anii '60 ai secolului al XVII-lea să considere *Corpusul Hermeticum* drept un cod de scrieri sacre de pe timpurile antediluviene ale patriarhului Avraam. Atât hieroglifele egiptene, cât şi textele hermetice, după părerea lui Kircher, erau opera marelui Hermes Trismegistos („cel de trei ori foarte mare"), identificat de egipteni cu zeul Thot, întemeietorul scrierii. Kircher nu este singurul savant dotat al acelui timp, care rămâne pe poziții conservatoare atunci când vine vorba de textele hermetice. Însuşi celebrul Tommaso Campanella era pe poziții similare, invocând aici autoritatea înaintaşilor săi în persoana lui Marsilio Ficino şi a lui Pico della Mirandola. Ceea ce l-a îndemnat pe Umberto Eco să se adreseze de mai

[54] Vezi *motto*-ul de la începutul capitolului 114 al romanului: vol. 2, p. 267–268.

[55] Nichita Stănescu, *Noduri şi Semne*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982, p. 86.

[56] Prima Academie este fondată la Paris de Richelieu în 1635; ulterior, au fost înființate: Académie des inscriptions et belles lettres – în 1663, Académie des sciences – în 1666, Académie des sciences morales et politiques – în 1795, Académie des beaux-arts – în 1816.

multe ori pe paginile romanului aceastei personalități istorice, ține, probabil, de faptul că şi Kircher, asemeni lui Pico della Mirandola, a încercat să unifice vechea ştiinţă a *Cabalei* cu ştiinţele *hermetice*. Compartimentul respectiv din tratatul *Oedipus Aegyptiacus* aşa şi era intitulat *De Allegorica Hebraicorum veteriim sapientia, cabalae Aegyptiacae et hieroglyphicae parallela* (rom: *Despre înţelepciunea alegorică a vechilor evrei, paralelă Cabalei ieroglifice şi egiptene*). Acest „paralelism" în căutarea adevărului *prin substituirea lui alegorică cu altă căutare* este exprimat direct de Umberto Eco în eseul său *Iraționalul – ieri şi azi* : „Omul secolului al II-lea după Hristos (secol în care s-a cristalizat *Corpusul Hermeticum*) elaborează o conştiinţă nevrotică a propriului său rol într-o lume incomprehensibilă. Adevărul este secret, nici o interogare a simbolurilor şi a enigmelor nu spune niciodată adevărul ultim, ci doar deplasează secretul în *Altă parte*"[57]. Să ne amintim aici de citatul din *Pendul,* în care Eco scrie despre „un segreto che slitta" (rom.: „un secret care lunecă", Vol. II, p. 293).



Fig. 5. Diorama golfului New York cu imaginea *Statuii Libertății* din incinta Conservatorului de Arte şi Meserii din Paris.

Ideea *mişcării paralele* a rațiunii nu are însă pentru Eco doar o valoare *de deplasare a unor secrete.* În eseul *Gânduri despre război* prozatorul italian scrie: „ ... războaiele nu mai seamănă, ca cele de odinioară, cu un sistem inteligent „în serie", ci cu un sistem inteligent „în paralel". (…) un sistem în paralel încredinţează fiecărei *celule* dintr-o *rețea* decizia de a se acomoda într-o configurație finală conform unei distribuții de sarcini pe care *operatorul* nu o poate hotărî sau prevedea dinainte, deoarece *rețeaua* se confruntă cu nişte reguli pe care nu le-a mai primit, se automodifică pentru a găsi soluția, şi nu face deosebire între reguli şi date"[58]. Fiecare element al unei astfel de *rețele* urmăreşte interesele proprii, care adesea nu coincid cu interesele *operatorului* şi nu au nimic în comun cu tendințele generale ale *rețelei*, din care face parte elementul... Dacă vechile războaie aminteau o partidă de şah tradițional – cu figuri albe şi negre, cu scopuri clare de „a mânca" cât mai multe figuri ale adversarului şi de „a pune" la sfârşit *mat* regelui inamic – atunci războiul contemporan, dacă ar fi să-l comparăm cu *şahul*, ar avea pe tablă figuri doar de aceeaşi culoare, iar jucătorii, implicați într-o astfel de partidă, ar „înghiți" arbitrar toate figurile. Acest război, în ultimă instanță, ar fi un fel de *automasacrare*... „Conjurația mondială", inventată de Casaubon, Belbo şi Diotallevi, – numită în roman *Plan* – prezintă o astfel de *rețea*, ce la un moment dat începe să-şi genereze propriile reguli de conduită, se automodifică, capătă realitate şi începe să ducă o existență paralelă, care, intrând în contradicție cu interesele *operatorilor* (ale eroilor romanului!) îi masacrează unul câte unul atât la propriu, cât şi la

[57] Revista „Sud-Est. Artă, Cultură, Civilizație, '91", nr. 4 (6), Chişinău, 1991, p. 67.
[58] Umberto Eco, *Cinci scrieri morale*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 2005, p. 17.

figurat. Ginul eliberat din carafă îşi distruge eliberatorul. *Homunculus*-ul sau *Frankenstein*-ul inventaţi îşi „mănâncă" creatorii. Motivul şi morala sunt tradiţionale, dar apanajul cripto-informational al romanului produs de Eco este absolut nou.

O deplasare *paralelă* a misterului anului 1664 găsim în acelaşi capitol 2 al *Pendulului,* de unde am extras deja fragmentul legat de etaloanele de măsură. Este vorba de diorama golfului New York cu imaginea Statuii Libertăţii *éclairant le monde* (rom.: *luminând lumea*)[59], pe care Casaubon – aşteptând miezul nopţii, când trebuia să se rezolve misterul dispariţiei lui Belbo – o contemplă prin periscop, în incinta Conservatorului de Arte şi Meserii. Construcţia gerunzială „éclairant..." („luminând...") face aluzie atât la Secolul Luminilor cât şi la fizicianul francez Léon Foucault, care a calculat primul viteza luminii. Ea pare să aibă conotaţii directe cu construcţia gerunzială similară din denumirea tabloului lui Eugène Delacroix *La Liberté guidant le peuple* (*Libertatea conducând poporul*). Utilizarea limbii franceze în cazul descrierii Statuii Libertăţii nu este întâmplătoare. Or, însăşi sculptura este darul statului francez cetăţenilor americani, iar autorii operei sunt sculptorul alsacian, originar din Colmar, Frédéric Auguste Bartholdi şi inginerul Gustave Eiffel, viitorul autor al turnului parizian ce-i poată astăzi numele. Doar piedestalul de granit al sculpturii a fost proiectat de un american – arhitectul Richard Morris Hunt. Importantă este şi amplasarea statuii în rada portului New York. Or, această denumire de New York, cunoscută astăzi de orice şcolar de pe glob, apare doar în anul 1664 (!), an în care, după cucerirea coloniei olandeze Noul Amsterdam de către englezi, comandantul escadrei britanice, colonelul Nichols, rebotează oraşul în „Noul York". De remarcat şi faptul că actualul centru al New Yorkului, insula Manhattan (a cărei denumire provine de la aborigenul *Manna hatta*!) a fost cumpărată, în anul 1626, de la indienii localnici doar pentru câteva cuţite şi plăpumi în valoare de 60 de guldeni olandezi (circa 24 de dolari) de către un oarecare Peter Minuit, numit acolo guvernator de către *Compania olandeză a Indiilor orientale*. Curios lucru, dar numele acestui Minuit (rom.: Miez de Noapte) coincide cu ora pe care o aşteaptă Casaubon, aflat la periscopul modelului submarinului, – oră, când trebuie să fie revelat misterul dispariţiei lui Belbo.

O altă deplasare „paralelă" a misterului anului 1664 găsim în deja amintita istorie a misterelor de la Rennes-le-Château. Este vorba de faptul istoric real al trimiterii în anul 1664 din Germania în localitatea Rennes-le-Bain, aflată în apropierea imediată a sătucului Rennes-le-Château, a unei echipe de mineri[60], care, în mare secret, luând toate măsurile de precauţie, fac săpături, căutând să descopere „misterul absolut". Că era vorba aici de Potirul Graalului, de corpul mumificat al lui Hristos, de aurul templierilor, de moştenirea regelui Dagobert sau de altceva, astăzi nu se ştie. Cronicile timpului, consemnând faptul săpăturilor, nu ne spun nimic în ceea ce priveşte obiectul căutării. Dar faptul „deranjării" împrejurimilor localităţii Rennes-le-Château din Pirinei, în anul 1664, de „cercetările arheologice" ale minerilor germani este un fapt stabilit cu exactitate.

Întorcându-ne la creaţia lui Nicolas Poussin, care, prin tabloul său *Păstorii din Arcadia*, a fost şi el implicat în misterul de la Rennes-le-Château, observăm că, în anul 1664, el finalizează faimosul ciclu *Anotimpuri* (4 picturi: *Iarna*, *Primăvara*, *Vara* şi *Toamna*, care, luate împreună, formează un *Rond*) cunoscut şi sub denumirea de *La ronde des saisons* (rom.: *Cercul anotimpurilor*). Aceste „anotimpuri" – în totalitatea lor – întregesc „anul" şi sunt o continuare a vechii teme a „timpului", abordate de Poussin încă în binecunoscutul său tablou *Dansul Orelor*[61] (fr.: *La Danse des Heures*, Colecţia Wallace, 1633–1634). Ideile de cerc, de rond, de dans circular, de ciclu, sunt motivul care leagă aceste pânze ale clasicului francez de ciclurile zodiacale sau de ciclurile eonilor, atât de populare în tratatele hermetice şi cabalistice sau în „teatrele memoriei" renascentiste. Cicluri ale decanilor (1 decan = 1/3 din durata semnului zodiacal) găsim şi în renaşterea italiană, în frescele cu subiect alegoric şi astrologic din Palazzo Schifanoia de la Ferrara, – fresce – , tematica şi simbolismul cărora au fost studiate cu lux de amănunte de către Aby Warburg, eponimul actualului *Institut Warburg* din Londra[62] şi întemeietorul *metodei iconologice* de cercetare în istoria artei.

---

59 În roman expresia este dată în limba franceză.

60 Acest episod cu trimiterea minerilor germani în anul 1664 în împrejurimile localităţii Rennes-le-Château a fost relatat de Michael Baigent, Richard Leigh şi Henry Lincoln în capitolul 15 al celebrei lor cărţi *The Holy Blood and the Holy Grail*, London, 1982. Apud.: Майкл Бейджент, Ричард Ли, Генри Линкольн, *Святая Кровь и Святой Грааль*, Москва, ed. *Эксмо*, 2006, p. 414.

61 Altă denumire a acestui tablou este *Dansul vieţii umane* (*La danse de la vie humaine*).

62 Institutul Warburg a fost înfiinţat iniţial la Hamburg, în Germania, având la bază biblioteca de circa 80 000 de volume a lui Aby Warburg (1866–1929), eminent cercetător al artei Renaşterii şi descendent al unei bogate şi influente familii evreieşti. În anul 1933, odată cu venirea nazismului, Institutul Warburg a fost transferat la Londra, unde în 1944 a fost încorporat Universităţii din Londra. Cf. Fritz Saxl, *The history of Warburg's library*, în Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg: An intellectual biography,* London, The Warburg Institute, 1970, p. 325–326. La acest institut a activat ulterior şi deja amintita în acest studiu, Frances A. Yates.

Pentru exegeza operei lui Poussin, anul 1664 (penultimul an din viața pictorului!) este important şi prin faptul începutului polemicii antibaroce în Italia, țară unde pictorul francez a trăit mai mult de jumătate din viață. În acest an, istoricul şi teoreticianul italian Gian Pietro Bellori, într-un discurs rostit la Academia di San Luca, trece de partea „clasicistului" Poussin în celebra polemică cu „rubensiştii" barocizanți. Bellori îi învinuieşte pe maeştrii barocului şi chiar „stilul baroc" în întregime de „delir în construcția unghiurilor, a volumelor frânte şi a liniilor răsucite"[63]. De fapt, această dată cronologică constituie pentru Italia începutul erei raționalismului şi logicii (inspirate de clasicismul francez), contrapuse misticismului, iezuitismului şi iraționalismului baroce. Dar pentru Umberto Eco ideea *ciclului anotimpurilor* lui Poussin din 1664, asemenea ideii *ciclurilor universale* ale lui Giambatista Vico, ideii *ciclurilor de eoni* a tratatelor gnostice, *ideii ciclurilor de vârste* din mitologiile antice sau ideii *teatrului circular al memoriei* propus de Giulio Camillo, are un singur scop: introducerea cititorului în „adevăratul" *ciclu* al oscilațiilor *Pendulului*. Acest ciclu se dovedeşte a fi *ciclul cunoştintelor* umane acumulate pe parcursul istoriei şi materializate într-o formă palpabilă în *enciclopedii*, Marii Enciclopedii Franceze a Secolului Luminilor revenindu-i pionieratul. Or, radicalul *ciclu* (provenit din grecescul *kyklos – cerc*, *rond*, *ciclu*) îl găsim chiar în cuvântul „Enciclopedie", cuvânt care s-ar traduce mot-à-mot din greaca veche ca „educație în cerc" sau „educație în rond". Este simptomatic şi faptul că numele complet al unuia din cei doi redactori ai Marii Enciclopedii Franceze este Jean Le Rond d'Alembert (1717–1783). Or, anume acest Jean Le Rond (coredactor pentru ştiințele exacte al lui Denis Diderot), cunoscut mai mult sub numele-i prescurtat de d'Alembert, face prima trecere în revistă, primul rond, al tuturor cunoştințelor bazate pe rațiune ale acelei epoci. Ciclul oscilațiilor *Pendulului lui Foucault* este tot „un rond", „o trecere în revistă" a mesajelor cifrate, o „enciclopedie" a trimiterilor „textuale" şi „metatextuale", o „cinegetică a codurilor flotante". *Arta memoriei* (lat.: *Ars memorative*), cu celebrele-i *loci* şi *images*[64], aşa precum o ştim din tratatele lui Cicero[65], Quintilian[66] sau din tratatul anonim *Ad Herennium* (*Către Herenius*) cu celebrele-i „teatre ale memoriei" à la Giulio Camillo sau à la Giordano Bruno, ce joacă rolul maşinii de produs amintiri, maşinii care, prin intervenția *Planului* – acestui „Deus ex machina", inventat de eroii romanului, – creează adevărata „enciclopedie parodică a conspirației". Rezultatul, evident, este derizoriu pentru toți Casaubonii secolului XX: *Monsieur, vous-êtes fou!* (rom.: *Domnule, sunteți nebun!*)[67] – îi spune personajului principal doctorul Wagner. Într-o atare situație singura consolare ce i-ar putea rămâne lui Casaubon ține de apariția diverselor soiuri de Wagneri cam peste tot, pe unde se nasc pretinşii *Doctori Faust*.

Drept exemple de interpretări infinite, interpretări, unde *coincidența contrariilor triumfă*, iar *principiul identității* se prăbuşeşte îi servesc lui Eco ipotezele unor cărturari englezi care neagă paternitatea operei shakespeariene, atribuind-o filosofului Francis Bacon (1561–1626). Unul din cele mai reuşite fragmente din textul *Pendulului*, capitolul 73 al romanului, intitulat *Ciudatul cabinet al doctorului Dee*, conține gândurile lui Belbo despre *Marea Istorie*. Această *Mare Istorie* nu este nimic altceva decât istorisirea marilor confuzii a interpretărilor infinite şi a suspiciunilor exacerbate. Chiar în denumirea capitolului observăm confuzia=fuzionare între titlul celebrului film horror antebelic *Cabinetul doctorului Caligari*[68] şi titlul nu mai puțin celebrului eseu al lui Robert Louis Stevenson *Ciudatul* (în trad. rom.: *Straniul*) *caz al doctorului Jekyll şi al domnului Hyde*[69]. Respectiva confuzie = fuzionare nu este intâmplătoare, întrucât atât în scenariul pentru *Caligari*, cât şi în *Ciudatul caz...* al lui Stevenson, au loc substituirile unor personaje prin altele (doctorul Jekyll se transformă în criminalul Hyde, Caligari se transformă în directorul clinicii da psihiatrie, iar ucigaşul Cesare este înlocuit de propria-i sculptură de ceară...). De fiecare dată când cititorul sau spectatorul crede că a descoperit secretul (a găsit criminalul etc.), acesta se dovedeşte a fi înlocuit de un alt secret. Apare o mişcare progresivă de la un secret sau mister la altul, o mişcare care ar trebui să presupună un secret sau un mister final. Or acest secret final nu poate exista. Secretul final al inițierii hermetice este acela că *totul este secret*. Secretul hermetic trebuie să fie un *secret vid* (Umberto Eco). Dacă ar fi să ne întoarcem la capitolul 73 al romanului, am observa această *translare* a misterului paternității scrierilor de la un

---

63 Rosario Assunto, *Universul ca spectacol*, Bucureşti, Ed. Meridiane*,* 1983, p. 37.

64 Referitor la rolul *mnemonic* al acestor *loci* şi *images* vezi: Cicero, *De oratore*, Lib. II, cap. LXXXVI, 351–354.

65 Este vorba de deja amintitul tratat *De oratore libri tres* (*Trei cărți despre orator*) – tratat, alcătuit în anul 55 înainte de Hristos şi dedicat lui Quintus, fratele lui Cicero.

66 Vezi: Quintilian, *Arta oratorică* (în 3 vol.), Bucureşti, ed. Minerva, 1974.

67 Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, vol. 2, p. 284.

68 Film mut, turnat în anul 1920 de regizorul Robert Wiene, scenariul aparținând lui Carl Mayer şi Hans Janowitz.

69 Vezi: Robert L. Stevenson, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, London, ed. Longmans, Green & Co., 1886.

protagonist la altul, fără a vedea sfârşitul şirului... Astfel, afaceristul-alchimist Kelley scrie pentru Shakespeare, Shakespeare scrie pentru Bacon, Bacon scrie pentru Johann Valentin Andreae, Johann Valentin Andreae scrie pentru Cervantes, iar Soapes scrie pentru James Joyce. Fiecare din aceste persoane se dovedeşte a fi un altcineva, ceea ce duce la pierderea totală a identităţilor şi la estomparea contururilor lor. Însuşi doctorul Dee, la instigarea căruia Kelley s-a apucat să scrie pentru Shakespeare, înainte de moarte, rosteşte cuvintele altora: „Qualis Artifex Pereo!" („Ce artist piere!" – ultimele cuvinte ale împăratului Nero) şi „Lumină, mai multă Lumină!" (germ.: „Licht, Mehr Licht!" – doleanţa muribundului Goethe).

Toată această fantasmagorică pierdere a identităţilor unor personalităţi cunoscute ale secolului al XVII-lea englez (cu unele incursiuni şi în secolul al XIX-lea al lui Dumas-tatăl şi în secolul al XX-lea al lui James Joyce) nu este însă rodul fanteziei lui Eco, ci se întemeiază pe o tradiţie semiştiinţifică/semiocultă, existentă până în ziua de azi.

Astronomul şi matematicianul elisabetan John Dee (1527–1608) într-adevăr l-a cunoscut pe aventurierul Edward Kelley în jurul anului 1570, cu ocazia prezentării de către acesta din urmă a unui manuscris alchimic scris în limba galeză (a Ţării Galilor – Wells-ul actual). Legenda spune că, în anul 1579, Dee şi Kelley au transformat prin „transmutaţie" o livră (354,6 g) de plumb într-o livră de aur. În anul 1583, Dee şi Kelley pleacă cu aristocratul polonez Albert Alasco[70] la Cracovia. Dar peste un anumit timp, Alasco, fiind decepţionat de nereuşitele din activitatea englezilor, îi alungă pe ambii din Polonia. Alchimiştii nerealizaţi sunt nevoiţi să-şi caute azil la Praga, pe atunci guvernată de împăratul Sfântului Imperiu Roman de Naţiune Germană, Rudolf al II-lea. Praga rudolfină era nu numai una din capitalele manierismului european (a se vedea în această privinţă cartea lui Gustav René Hocke: *Lumea ca labirint*, ed. *Meridiane,* Bucureşti, 1973), ci şi capitala absolută a alchimiei europene, patria „Golem"-ului rabinic, descris peste câteva sute de ani de romancierul austriac Gustav Meyrink[71]. La un moment dat, la Praga, lucrau peste 200 de alchimişti, care ocupau o stradă întreagă, cunoscută sub denumirea *străduţa de aur*. La această *străduţă* face aluzie Umberto Eco la p. 55 (vol. II) a romanului său, când aminteşte de „străduţa fabricanţilor de aur din oraşul de aur". Cu toate acestea, nici Kelley şi nici Dee nu zăbovesc pentru mult timp la Praga. Edward Kelley, fiind învinuit de necromanţie, este nevoit să fugă, iar doctorul Dee îl însoţeşte. Praga cu străduţa-i *de aur* şi cu misterele „Golem"-ului rămâne doar în amintirea lor. Aici mai trebuie să spunem că acest capitol al romanului abundă de aluzii la mitul Golemului. Afinităţile de ordin cabalistic, exprimate în raporturile dintre creator şi opera sa, *însufleţită la propriu* printr-o combinaţie secretă de litere ce formează numele adevărat al lui Dumnezeu[72], constituie un laitmotiv al romanului. Despre legătură strânsă între însufleţirea Golemului şi practicile alchimice există o întreagă literatură. La mitul Golemului praghez fac aluzii indirecte şi sculptura de ceară a ucigaşului Cesare din filmul *Caligari*, şi transformarea neaşteptată şi tragică a doctorului Jekyll în criminalul Hyde, – caz clasic de auto-golemizare a creatorului. La mitul Golemului face trimitere şi citatul din poemul *Tărâmul pustiirii*[73] de Thomas Stearns Eliot, prezent în acelaşi capitol: „I will show you fear in a handful of dust..." (rom.: „Îţi arăta-voi frica într-un pumn de praf. ..."). Or, după cum se ştie, fiind făcut din pământ (pulbere = praf), odată cu ştergerea primei litere a numelui său, înfricoşătorul Golem se retransformă într-un morman de ţărână (praf). În anul următor doctorul Dee şi aventurierul Kelley găsesc azil la contele Rosenberg al Boemiei. Ei sunt cazaţi în castelul lui şi capătă dreptul de a locui acolo atâta timp, cât vor dori. Aici are loc şi ruptura dintre cei doi alchimişti nerealizaţi. Într-o bună zi a anului 1587, Kelley îi spune lui Dee că arhanghelul Uriel le-a poruncit ambilor să *trăiască în comun* cu soţiile lor. Somaţia aceasta i se păru scandaloasă bătrânului Dee, ale cărui moravuri nu erau nici pe departe similare moravurilor depravatului Kelley. Compromis şi deziluzionat, Dee se întoarce în Anglia în 1589. Regina Elisabeta i-a dat voie să-şi

[70] Despre principele polonez Albert Alasco se ştie că a vizitat Universitatea din Oxford, însoţit de poetul Philip Sidney, unde a asistat la prelegerile lui Giordano Bruno, care se afla pe atunci tot în Anglia. Se pare însă că Bruno a fost discreditat în ochii lui Alasco de către corpul didactic de la Oxford. Vezi: Frances A.Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (rom.: *Giordano Bruno şi tradiţia hermetică*), University of Chicago Press, 1964.

[71] Romanul *Golem* a fost tradus şi în limba română. Vezi: Gustav Meyrink, *Golem*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1989.

[72] Este vorba de numele tainic al lui Dumnezeu *EMET(H)*, înscris pe fruntea creaturii şi de pergamentul introdus în gura ei ce conţinea celebrul *Tetragrammaton*: *YHWH*.

[73] Aluzii la *Tărâmul pustiirii* (1922) a lui T. S. Eliot (1888–1965) sunt mai multe pe parcursul acestui capitol. Ele sunt motivate de faptul că poemul clasicului anglo-american conţine în subtext mitul Graalului (mit esenţial pentru *Pendulul lui Foucault*), legenda îmbătrânirii Sibilei din Cumae (a se vedea „madame Sosostris ... răcită cobză"!), – care a căpătat nemurirea, dar nu şi tinereţea, – şi aluzii directe la *Creanga de aur* a lui James George Frazer cu celebrul ritual al *homicidului de la lacul Nemi*. Un rol important atât la Eliot, cât şi la Eco îl joacă *cărţile Tarot*, printre care sunt pomenite în poem „Roata" (= ciclul, rondul), „cele 3 toiege" (= şerpi, dacă ne amintim de istoria lui Moise la curtea faraonului) şi „spânzuratul" (o alegorie a *Pendulului*).

continue studiile alchimice, dar propria casă şi bibliotecă a bătrânului vizionar au fost arse de mulţimea întărâtată, – mulţime – care-l considera pe Dee *aliat* al Diavolului. Pe timpul regelui Iacob I Steward, succesor al Elisabetei pe tronul Angliei, Dee nu se mai bucură de favorurile monarhice. El moare în sărăcie şi uitare tocmai în anul 1608, la vârsta de 81 de ani. Din prezicerile bătrânului alchimist a rămas în istorie predicţia corectă cu privire la distrugerea de furtună a flotei spaniole (a „Invincibilei Armada") a lui Filip al II-lea. Opera sa imensă cuprindea 49 de tratate, dintre care cel mai celebru era tratatul dedicat împăratului Maximilian al II-lea şi intitulat *Monas Hyerogliphica* (rom.: *Monada hieroglifică*[74]), – tratat – scris în limba latină şi tipărit întâi la Anvers în 1564, şi ulterior, la Frankfurt, în 1591. În anii săi de glorie, Dee, nu o singură dată, explică conţinutul acestui tratat reginei Elisabeta. Fiul lui John Dee, medicul Arthur Dee, va fi trimis, în anul 1621, cu o misiune secretă tocmai la Moscova, unde va deveni, cu timpul, medic al ţarului Mihail Fiodorovici. El se va întoarce în Anglia abia în 1634, după căderea în dizgraţie la curtea rusă. O aluzie la această călătorie în Rusia a unui descendent al familiei Dee introduce şi Eco în acel pasaj al capitolului 73, unde scrie:

(...) Ieşirăm, „peste Atlantic un nucleu de minimă presiune avansa în direcţia estică în întâmpinarea unui maxim situat deasupra Rusiei[75] *".*

– Să mergem la Moscova, i-am spus.

– Nu, răspunse el, ne intoarcem la Londra.

– La Moscova, la Moscova[76]*, şopteam eu (Dee=Belbo) innebunit. Ştiai prea bine, Kelley, că n-aveai să te duci niciodată acolo. Te aştepta Turnul*[77]*...*

Într-adevăr, soarta îi hărăzi lui Edward Kelley o celulă într-un turn-închisoare din Europa continentală. Încercând să fugă din acest turn (cu ajutorul unei funii împletite din propriile-i albituri) aventurierul englez se prăbuşi mortal. Majoritatea citatelor englezeşti exprimate de Kelley pe parcursul acestui capitol sunt preluate din sonetele lui Shakespeare. Tot aici găsim şi aluzii directe la *Hamletul* shakespearian: episodul cu Jim Cânepă întors din Statul Virginia (unde împreună cu Walter Raleigh[78] (1552–1618) au întemeiat prima colonie anglo-americană), care îşi *descoperă tatăl ucis de către fratele incestuos*, *Măselăriţă.* La Shakespeare se referă şi deseori amintita în acest capitol *Dark Lady* (rom.: *Doamna Brună* sau, în unele traduceri, *Doamna Neagră*), căreia, nu o singură dată, i se adresează Kelley. Din istoria literaturii engleze, ştim că o parte din sonetele lui Shakespeare (de la al 127-lea la al 154-lea) au fost dedicate acestei *Dark Lady*. Nicăieri această „iubită" a lui Shakespeare nu este numită de poet cu adevăratu-i nume. În literatura de specialitate, ea a rămas ca *The Dark Lady of the Sonnets*. Cercetătorii creaţiei shakespeariene au lansat zeci de ipoteze de identificare a ei. Au fost propuse sute de candidaturi. Cele mai plauzibile par a fi cele ale Elisabetei Vernon şi doamnei Mary Fitton. Însă nu este exclus ca Shakespeare să o fi avut aici în vedere şi pe hangiţa Miss Duvenant din Oxford. Dar nu numai la această *Dark Lady* shakespeariană se referă Eco. În spatele acestei *Doamne Negre* (sau *Doamne Brune*) se ascunde o întreagă tradiţie ocultă occidentală legată de cultul Maicii Domnului şi al Mariei Magdalena. Despre „Fecioara neagră" a druizilor aminteşte aici explicit însuşi Umberto Eco. Mai complicată este depistarea aluziei la „Madona neagră" a vechilor biserici romanice din Europa. Tradiţia ocultă, repudiată de biserica oficială (atât catolică, cât şi anglicană), o identifică pe această „Madonă neagră" cu Maria Magdalena, refugiată din Palestina în Galia prin portul Massalia (actuala Marsilie). Această Marie este purtătoarea tainei Sfântului Graal (San-Graal sau Sang Réal = Sang Royal; în trad.: Sânge împărătesc). Se ştie că femeile din ramura israelită a lui Dan, din care făcea parte Magdalena, proveneau din mirenii nazoreeni. Maria Magdalena era numită „soră superioară" a acestei frăţii nazoreene şi, asemenea nazoreenilor şi preoteselor zeiţei Isis, avea dreptul să poarte straie negre. Cultul „Madonei negre", conform scrierilor ocultiste, apare încă în primul secol al erei creştine,

---

74 Vezi: John Dee, *Monada hieroglifică. Explicată în mod matematic, magic, cabalistic şi anagogic*, Bucureşti, Ed. Herald, 2009.

75 Cu fraza *„Peste Atlantic un nucleu de minimă presiune avansa în direcţia estică în întâmpinarea unui maxim situat deasupra Rusiei..."* începe celebrul roman al lui Robert Musil *Der Mann ohne Eigenschaften* (rom.: *Omul fără însuşiri*).

76 Exclamaţia « *La Moscova, la Moscova!* » pare a fi preluată din piesa *Trei surori* (1901) a lui Anton Pavlovici Cehov.

77 Aici este o aluzie nu numai la viitoarea închisoare unde va fi întemniţat aventurierul Kelley, dar şi la respectiva carte Tarot.

78 Walter Raleigh (1552–1618), poet elisabetan minor, neglijat de critica literară, dar amintit de istorici datorită faptului că a întemeiat colonia Virginia din America şi pentru că a fost primul importator al cartofilor şi al tutunului in Anglia. Cu toate aceste merite Raleigh n-a îndreptăţit aşteptările monarhului Jacob I Steward şi, în baza unei sentinţe judecătoreşti încă din 1603 (!), a fost executat în 1618.

undeva după anul 44 şi se referă nu la Maica Domnului, ci la Maria Magdalena. În mulţimea de imagini ale „Madonei negre" (în engleză, de asemenea, „Dark Lady") ajunse până în zilele noastre care, trebuie să spunem, nu au nici un fel de trăsături „negroide", una din cele mai celebre este statuia „Madonei" expuse în muzeul Vervier de lângă oraşul Liège (Belgia). Aici este vorba de o sculptură absolut neagră cu chipul unei figuri feminine ce ţine în mâna dreaptă un sceptru de aur şi care este încununată de nimbul înstelat al coroanei Sofiei – simbol al *Înţelepciunii Divine*[79]. O coroană similară (ca simbol al demnităţii regale!) o poartă şi Pruncul din braţele ei. Imaginea Pruncului nu este întâmplătoare, întrucât, conform tradiţiei ocultiste, de la Maria Magdalena porneşte „linia genealogică" a „urmaşilor" lui Hristos – împăraţi şi mari preoţi ai lumii, – care devin, ulterior, regi ai francilor şi care, prin Clovis, încheie jurământul de veşnică alianţă cu biserica papală. Urmaşii lui Clovis la tronul Franţei sunt regii din dinastia merovingiană. Ei sunt considerati de ocultişti drept descendenţi direcţi ai lui Hristos (!) şi drept unicii purtători ai tainei Graalului, transmis prin Maria Magdalena. Atingerea lor zice-se că vindecă în mod miraculos pe cei bolnavi de scrofule[80]. Dar alianţa = jurământ dintre papalitate şi regii Franţei a fost încălcată de biserica occidentului odată cu asasinarea ultimului monarh merovingian, Dagobert al II-lea (nume pomenit şi în misterul de la Rennes-le-Château). Odată cu căderea „regilor leneşi" şi cu înscăunarea dinastiei carolingiene (Carol Martel, care i-a învins pe mauri la Poitiers, Pepin cel Scurt şi Carol cel Mare) biserica Occidentului, conform ocultiştilor, intră într-o luptă deschisă cu urmaşii direcţi ai lui Hristos şi încearcă pe toate căile să discrediteze memoria Mariei Magdalena, înlocuind numele ei prin numele Mariei, mama lui Hristos. În special acest lucru se referă la bisericile dedicate Mariei şi cunoscute în Franţa sub numele de Notre-Dame, care, initial, după părerea ocultiştilor, nu erau dedicate Maicii Domnului, ci Mariei Magdalena. Ramura lui Iisus însă nu s-a stins. Regele Dagobert al II-lea a avut urmaşi care au supravieţuit în taină persecuţiilor carolingiene. Acest secret este, însă, cunoscut doar de adevăraţii iniţiaţi. Celebrul cruciat, primul rege al Ierusalimului, Godefroy de Bouillon, este, conform acestei tradiţii esoterice, descendentul direct al lui Hristos, prin filiera merovingiană. Cunoscători şi purtători ai misterului Graalului sunt templierii, al căror ordin este format în incinta Templului din Ierusalim, în Ţara Sfântă. Distrugerea Ordinului Templier de către regele Franţei Filip cel Frumos şi de către papalitate, la începutul secolului al XIV-lea, este privită de această tradiţie ocultistă drept o continuare a luptei impostorilor contra adevăratei viţe nobile, provenite de la însuşi Hristos. Blestemul adresat de Marele Magistru al Templierilor Jacques de Molay regelui Franţei se va solda, peste câteva secole, cu decapitarea altui impostor la tronul Franţei – a Burbonului Ludovic al XVI-lea – în timpul Revoluţiei Franceze.

Să ne întoarcem acum la ideea iniţială a acestui capitol: ideea identificării lui Shakespeare cu Bacon şi a lui Bacon cu Johann Valentin Andreae, idee ce a generat o întreagă tradiţie ocultistă legată de *misterele rozacruciene*. În ceea ce-i priveşte pe Bacon (1561–1626) şi Shakespeare (1564–1616), aici se invocă o sumedenie de argumente. În primul rând, se face apel la similitudinea trăsăturilor imaginii lui Shakespeare (din portretul lui tipărit în primele patru ediţii *in-folio* a pieselor şi gravat de Martin Droeshout) cu imaginea lui Francis Bacon, tipărită în ediţia din 1640 a tratatului *De Augmentis Scientiarium.* Deosebirile ce există între aceste două imagini ţin de elemente secundare, cum ar fi prezenţa sau absenţa pălăriei, forma bărbii şi a mustăţilor, a gulerului ş. a. Aceste deosebiri nu afectează deloc similitudinea trăsăturilor celor portretizaţi. În al doilea rând, se face apel la aşa-zisul „cifru secret" descoperit de doctorul Spakeman, cifru datorită căruia versurile lui Ben Jonson (1572–1637) din poezia lui adresată cititorului – poezie, ce acompaniază gravurile cu chipul lui Shakespeare – pot fi citite în felul următor: „This figure, that though here seest put F. Baco for gentle Shakespeare" (rom: „Figura, pe care o vezi aici (este) F. Bacon reprezentat ca Shakespeare"). În al treilea rând, se face trimitere la un acrostih din piesa *Furtuna*[81] a lui Shakespeare, unde apare numele cifrat al lui Bacon:

---

[79] În acelaşi capitol, Umberto Eco compară pe misterioasa *Dark Lady* cu *Sofia Eternă*, „cu faţa ei ridată de capră bătrână...". Ea este însoţitoarea lui Simon Magul, primul mare ocultist şi întemeietor al gnosticismului (vezi: p. 62, vol. II).

[80] Un studiu substanţial al caracterului tămăduitor şi miraculos atribuit puterii regale în Franţa şi Anglia medievale a fost realizat *cu brio* de ilustrul istoric francez, unul din întemeietorii *Şcolii Analelor*, Marc Bloch. Acest studiu a apărut şi în traducere românească la Editura *Polirom* în 1997 sub genericul *Regii taumaturgi.* Primul capitol al acestui studiu este dedicat „Atingerii scrofulelor". O aluzie ironică la acest ritual de factură magico-taumaturgică face şi Umberto Eco la sfârşitul capitolului 37 al primului volum al *Pendulului,* când scrie: *„Hai să te atingă patronul* (este vorba de *editorul Garamond* – (*n.n., C. C.*)), *atingerea lui vindecă de scrofuloză..."* (vezi: vol. I, p. 274).

[81] Să nu uităm că piesa *Furtuna,* scrisă în 1611 şi tipărită abia în 1623, a fost montată în mai 1613 cu prilejul celebrării căsătoriei Elisabetei, fiica regelui Angliei Iacob I, cu Friedrich al V-lea – prinţul-elector al Palatinatului de Rhin. Despre această căsătorie şi începuturile confuziei rozacruciene a scris cu lux de amănunte Frances A. Yates.

***Be**gin to tell me what, am but stopt*
***A**nd left me to bootelesse inquisition,*
***Con**cluding, stay: not yet* [82].

Alte argumente în favoarea acestor identificări sunt de ordin istoric şi educaţional. Astfel, se pune problema cunoştinţelor destul de vaste (inclusiv, cunoaşterea limbilor clasice, a limbii italiene, franceze, spaniole, daneze, a mitologiei şi a tratatelor antice de istorie etc.) prezente în dramaturgia lui Shakespeare şi posibilităţile destul de modeste, oferite de şcoala de la Stratford de pe Avon, pe care dramaturgul a absolvit-o. Se ia în dezbatere şi absenţa absolută a manuscriselor pieselor şi sonetelor lui Shakespeare, accentuându-se faptul că în toate autografele conservate poetul englez semna „Shakspere”, pe când în ediţiile *in-folio* şi *in-quarto* postume ale pieselor sale apare transliteraţia integrală: „Shakespeare”. Se mai aminteşte şi faptul că fiica dramaturgului, Judith, era aproape analfabetă şi, la 27 de ani, abia dacă izbutea să se iscălească. Ar fi putut oare un om erudit, de talia lui Shakespeare, cu o cultură atât de vastă, să o nedreptăţească prin ignoranţă pe propria lui fiică? Sigur, toate aceste întrebări îşi găsesc răspunsurile motivate în mentalitatea şi în condiţiile de trai ale acelor vremuri. Ediţiile serioase ale operei shakespeariene resping „teza baconiană” (a se vedea prefaţa ediţiei Collins a operei dramaturgului, publicată în 1951[83]), dar adepţii ocultismului, ai hermetismului şi ai noilor doctrine rosacruciene sunt de cu totul altă părere. Ei consideră că toate momentele problematice, generate de incongruenţa existentă între opera şi biografia lui Shakespeare, ar fi evitate dacă l-am considera pe fiul mănuşarului de la Avon drept „un om de paie”, un fel de „mască”, în spatele căreia s-ar afla celebrul filosof, om politic şi iluminist englez, întemeietorul filosofiei ştiinţelor experimentale, autorul *Noului Organon* şi al *Noii Atlantide*, Francis Bacon, viconte de Saint-Alban (1561–1626), fiul păstrătorului ştampilei regale Nicolas Bacon. Mai mult decât atât, ei consideră că Francis Bacon n-a murit în 1626, ci şi-a organizat nişte false funeralii, plecând în realitate în Germania pentru a-şi dedica viaţa slujirii cauzei nobile a Frăţiei secrete a Rozacrucii. Se presupune că lordul Bacon a lăsat prin testament să fie înmormântat într-un loc necunoscut, iar că raporturile sale cu Shakespeare erau cunoscute unui cerc limitat de persoane. În sprijinul ultimei ipoteze se invocă pagina a 33-a (echivalentul numeric al numelui lui Bacon!) a ediţiei din 1609 a cărţii lui Robert Cawdrey (cca 1538 – după 1604) *A Treasurie or Store-House of Similes* (rom.: *Comoara sau trezoreria comparaţiilor*)[84], unde găsim următorul citat: „Probabil, oamenii vor râde de sărmanul care, dându-i-se o îmbrăcăminte fastuoasă pentru a-l juca pe un om respectabil, încearcă să-şi păstreze straiele după spectacol şi se laudă cu ele”[85].

Manifestele rozacrucienilor de la începutul secolului al XVII-lea i se atribuie lui Bacon şi i se retrag lui Johann Valentin Andreae – pastor luteran destul de cunoscut la acea epocă – care susţinea că unul din aceste manifeste, aşa-numita *Nuntă chimică a lui Christian Rosencreutz*[86], a fost scris de el şi publicat la Strasbourg în 1616. Argumentele denigratorilor lui Andreae ţin de faptul că manifestul *Nunta chimică...*, conform textului conţinut în el, indică realizarea manuscrisului cu 12 ani înainte de prima lui publicare în anul 1616. Or în acea perioadă, Johann Valentin Andreae ar fi trebuit să aibă doar 16 ani – vârstă mult prea fragedă pentru întocmirea unor astfel de manifeste filosofico-vizionare. Se mai invocă aici şi unele afinităţi existente între alt manifest rozacrucian – *Fama Fraternitatis*[87], publicat pentru prima dată la Kassel, în 1614, – şi tratatul lui Francis Bacon *De Augmentis Scientiarum* (*Despre prosperarea ştiinţelor*)[88]. Ultimul

[82] Aici este vorba de cuvintele Mirandei de la începutul scenei a 2-a a actului I: *Ai început adeseori să-mi spui / Anume cine sunt, dar te-ai oprit / De fiecare dată, cu-ncheierea: / Nu încă, — să mă zbucium mă lăsai.*

[83] *The Complete Works of William Shakespeare*: *The Peter Alexander Text* (Collins Classics), London, 1951.

[84] Robert Cawdrey, *A Treasurie or Store-House of Similes, Both Pleasaunt, Delightfull and Profitable for All Estates of Men in Generall*, London, Scolar Press, 1974. Prima ediţia a acestei cărţi a apărut în anul 1600, an când autorul era încă în viaţă. Ediţia amintită aici este cea din anul 1609 – prima ediţie postumă a cărţii.

[85] Vezi capitolul *Bacon, Shakespeare şi rosacrucienii* în cartea Manly P. Hall, *An encyclopedic outline of Masonic, Hermetic, Qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy. Being an Interpretation of the Secret Teaching concealed within the Rituals, Allegories and Misteries of all Ages*, San Francisco, printed by H.C. Crocker Company, incorporated MCMXXVII (1927). Citat tradus româneşte după traducerea rusă a cărţii menţionate: Мэнли П. Холл, *Энциклопедическое изложение Масонской, Герметической, Каббалистической и Розенкрейцеровской Символической Философии. Интерпретация Секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех времен*, Новосибирск, ВО “Наука”, 1992, p. 647.

[86] Johann Valentin Andreae, *Nunta chimică a lui Christian Rosencreutz. Fama Fraternitatis. Confessio Fraternitatis*, Bucureşti, ed. Herald, 2013.

[87] *Ibidem*.

[88] Deşi textul latin al acestui tratat vede lumina tiparului abia în anul 1623, conţinutul lui putea fi cunoscut autorului lucrării *Fama Fraternitatis* întrucât o variantă engleză mai scurtă a tratatului, cu denumirea de *Advancement of Learning*, a fost publicată încă în anul 1605. Cf.: http://www.britannica.com/biography/Francis-Bacon-Viscount-Saint-Alban-Baron-Verulam#ref358813

argument în favoarea atribuirii lui Bacon (în locul lui Johann Valentin Andreae) a calităţii de autor al manifestelor rozacruciene, ţine de interpretarea unei gravuri din secolul al XVII-lea cu imaginea lui Andreae la bătrâneţe, în ancadramentul căreia sunt prezente câteva desene, despre care se pretinde că ar face aluzie la Francis Bacon. Este vorba de „Cornul semilunii", prezent şi în blazonul familial al Baconilor, şi de literele OMDC (din partea dreaptă a imaginii) care, conform echivalentului lor numeric, dau cifra 33 – echivalentul numeric al numelui „Bacon". Însăşi imaginea bătrânului Andreae din această gravură este considerată (de unii ocultişti sau neo-rozacrucieni) drept imaginea secretă a lui Bacon la bătrâneţe, cu mult după înmormântarea sa oficială din 1626.

În ceea ce priveşte substituirea prin Bacon=Andreae a celebrului romancier spaniol Miguel de Cervantes Saavedra (1547–1616), operată de Eco prin intermediul eroului său Belbo în acelaşi fragment al *Pendulului,* aici răspunsul ne este oferit într-un mod explicit chiar în epigraful capitolului 73, unde găsim următorul citat din J. Duchaussoy: „Un alt caz curios de criptologie a fost prezentat publicului în 1917, de unul dintre cei mai buni istoriografi ai lui Bacon, doctorul Alfred von Weber Ebenhoff din Viena. Bazându-se pe aceleaşi sisteme deja încercate pe operele lui Shakespeare, începu să le aplice la operele lui Cervantes... Continuând cercetarea, desoperi o răscolitoare probă materială: prima traducere engleză a lui „Don Quijote" făcută de Shelton poartă corecturi de mână facute de Bacon, de unde a tras concluzia (!) că această versiune engleză ar fi originalul romanului şi că *Cervantes ar fi publicat doar o versiune spaniolă a acestuia*"[89].

Confuziile de identitate nu sunt singurele operate de Eco în acest capitol. Un rol important îl joacă şi confuziile datorate jocurilor de limbaj, inclusiv cele care depăşesc spaţiul de expresie al limbii italiene. O mostră de acest fel găsim la pagina 63 a volumului II al *Pendulului,* în episodul în care întemniţatul Kelley (care scria atât pentru Shakespeare cât şi pentru Bacon!) se identifică brusc cu alt întemniţat – cu celebrul Edmond Dantès din *Contele de Monte-Cristo* al lui Dumas-tatăl:

„ (...) *O să-ţi spun cum să te răzbuni, mi-a şoptit Soapes, şi în ziua ceea s-a dat drept cine era: un abate bonapartist, înmormântat de secole în acea celulă secretă.*

– O să ieşi de aici? l-am întrebat.

– If ... începuse el să răspundă... Bătând cu lingura în perete... Contele de Monsalvat...".

Conjuncţia engleză „If" (rom.: „Dacă") are aici o a doua semnificaţie: ea face aluzie directă la *Castelul If* (fr.: *Château d'If*), unde a fost întemniţat Dantès. Abatele bonapartist cu care se identifică în cazul dat Soapes este abatele Faria, iar contele de Monsalvat este o denumire eufemistică a contelui de Monte-Cristo (Mon=Monte=Munte; Salvat=Salvator= =Mântuitor=Hristos=Cristo).

O altă aluzie găsim în citatul din sonetul 111 al lui Shakespeare, prezent într-una din replicile eroilor acestui capitol. Este vorba de acel sonet unde este amintit „vopsitorul": „Vopsitorul nu-şi poate ascunde meseria (=mâinile)"[90]. Metafora „vopsitorului" este, de fapt, o încercare de a trasa o punte de legătură între Kelley=Shakespeare=Bacon=Andreae, pe de o parte, şi misteriosul conte de Saint-Germain, pe de altă parte. Or se ştie că Saint-Germain, stabilit la Paris, a încercat prin fratele mai mic al Doamnei de Pompadour, favorita regelui Ludovic al XV-lea, să-l intereseze pe monarhul francez de descoperirile lui din domeniul tehnologiei obţinerii coloranţilor textili. Din însemnările Arhivei Naţionale din Blois, citate de biograful lui Saint-Germain, istoricul Paul Chacornac (1884 – 1964)[91], se ştie că regele i-a dat crezare contelui şi l-a cazat atât pe el, cât şi pe artizanii nemţi care-l asistau în lucru, la castelul Chambord (!), unde echipa lui Saint-Germain urma să obţină coloranţii trebuincioşi coroanei. Introducerea a încă unei variabile (în persoana misteriosului Saint-Germain) în imensa ecuaţie a acestui capitol al *Pendulului* nu epuizează, însă, posibilităţile de metamorfozare ale personajelor. În penultimul alineat al acestui capitol îl regăsim pe întemniţatul Kelley (alias=Shakespeare=Bacon=Monte-Cristo=Saint-Germain) privind peste umărul lui Soapes. În ochii lui se citeşte moartea, iar Soapes îi propune o nouă identificare: „O să scriu eu pentru tine!" – îi spune el lui Kelley. Dar, textul însăilat de la mijloc de frază de acest Soapes, ce se dă drept Kelley, nu este nimic altceva decât începutul – tot la mijloc de frază(!) – a celebrului şi ilizibilului roman al lui James Joyce *Finnegan's Wake* (rom.: *Deşteptarea lui Finnegan*): „Rivverun, past Eve and Adam's..." (rom.: „Curs de râu, depăşit cel al Evei şi al lui Adam..."). Totul se întoarce la identitatea primordială a omenirii, la cursul râului („river") ce fuge („to run") şi la cuplul ancestral, din care provin toţi ceilalţi...

---

[89] La aceste confuzii se adaugă şi surprinzătoarea apropiere între ziua morţii lui Cervantes şi cea a lui Shakespeare: or, primul a murit pe data de 22 aprilie 1616, iar cel de al doilea – în următoarea zi, pe 23 aprilie.

[90] În original: „To What it Works in Like the Dyer's Hand...".

[91] Neavând la dispoziţie originalul francez al cărţii *Le comte de Saint-Germain* a lui Paul Chacornac (edition Chacornac frères, 1947) citez traducerea rusă a ediţiei respective: Поль Шакорнак, *Граф Сен-Жермен*, în *Святейшая Тринософия*, *Книга I*, Москва, Фонд „Дельфис", 1998, p. 32–34.